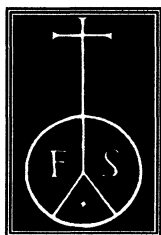
RIVISTA DI CULTURA CLASSICA E MEDIOEVALE

RIVISTA DI CULTURA CLASSICA E MEDIOEVALE

ANNO LIII · NUMERO 1 · GENNAIO-GIUGNO 2011

PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXI

SOMMARIO

SAGGI

NOTE

RECENSIONI

LIBRI

SAGGI

QUANDO UN'ASSOCIAZIONE PARLA. SUDA Δ 1423 E TEOPOMPO

Umberto Bultrighini

Abstract

Theopompus is not only a moralist. If we also consider its position within Δ 1423 Adler, F 110 proves to be a key to reaffirm that in fact aristocratic ideology is the core of Theopompus' narration. F 110 is based on the connection between δοῦλοι and πονηροί, which is a traditional theme of antidemocratic ideology, as Ps.-Xen., *Ath. Pol.* 1, 8 ss. and Cratin. 236 K.-A. particularly demonstrate.

Felix Jacoby indicava nel lemma Δ 1423 del lessico Suda il testimone per il frammento 110 di Teopompo.[1] Il lemma offre una rassegna di sintetici riferimenti a una località chiamata 'Città degli schiavi', integrati da una testimonianza, assai meno sintetica, dal xiii libro dei *Philippiká* di Teopompo. Quest'ultima introduce, nell'economia del lemma, una variazione terminologica. È in ballo, questa volta, una 'Città dei *poneroí*':

Δούλων πόλις: παροιμία· ἐν Λιβύῃ· Ἔφορος ε΄. καὶ ἑτέρα ἱεροδούλων, ἐν ᾗ εἷς ἐλεύθερός ἐστιν. ἔστι δὲ καὶ ἐν Κρήτῃ Δουλόπολις, ὡς Σωσικράτης ἐν τῇ α΄ τῶν Κρητικῶν. ἔστι δέ τις καὶ περὶ Θρᾴκην Πονηρόπολις, ἣν Φίλιππόν φασι συνοικίσαι τοὺς ἐπὶ πονηρίᾳ διαβαλλομένους αὐτόθι συναγαγόντα, συκοφάντας, ψευδομάρτυρας καὶ τοὺς συνηγόρους καὶ τοὺς ἄλλους πονηρούς, ὡς δισχιλίους· ὡς Θεόπομπος ἐν ιγ΄ τῶν Φιλιππικῶν φησι.

Città di Schiavi: in Libia: Eforo, v libro. C'è anche un'altra città, di schiavi sacri, nella quale uno solo è libero. C'è poi anche a Creta Dulopoli, come dice Sosicrate nel i libro dei *Kretiká*.[2] C'è poi in Tracia una Poneropoli, che dicono abbia fondato Filippo avendo radunato qui quelli col marchio di *ponería*: sicofanti, falsi testimoni e gli avvocati e gli altri *poneroí*, circa duemila: come afferma Teopompo nel xiii libro dei *Philippiká*.

La sezione teopompea è replicata autonomamente nel lemma π 2039, *s. v.* Πονηρόπολις (ἔστι δέ τις καὶ περὶ Θρᾴκην Πονηρόπολις, κτλ.).

[1] *FGrHist* 115 F 110. Per gli antecedenti nella tradizione lessicografica cfr. sotto, § 4.

[2] La traduzione di Shrimpton (G. S. Shrimpton, *Theopompus the Historian*, Montreal 1991, p. 234) è viziata da una curiosa lacuna, col risultato dell'attribuzione a Sosicrate della menzione di una città di schiavi sacri, senza ulteriori precisazioni.

Gli spunti di interesse offerti dalla rassegna, nel lemma, di attestazioni relative a toponimi anomali sono numerosi.[1] Ritengo sia il caso di fare un tentativo di indagine sui fondamenti dell'organicità complessiva dell'informazione consegnata dalla Suda, da un lato, e sulle possibili implicazioni sul piano dell'inquadramento ideologico di Teopompo, dall'altro.

1. Contenuto e struttura del lemma

Sono raccolti i riferimenti a una *pólis* dal nome insolito, con variazioni terminologiche sul tema δοῦλος, cui segue un passaggio all'idea di πονηρός: δούλων πόλις, ἱεροδούλων (πόλις), Δουλόπολις, Πονηρόπολις. Garanti dichiarati della denominazione a proposito di aree geografiche ben distinte, in successione: Eforo, Sosicrate, Teopompo.

L'aspetto che va, a mio parere, messo in primo piano, e su cui si fonda il presente contributo, è che il lemma Δ 1423, così come è strutturato, stabilisce un parallelismo e una consequenzialità, dunque una associazione di fatto, tra la categoria 'città di schiavi' e città di *poneroí*. Oltre che su genesi e significato della tradizione su *póleis* a cui viene collegata una denominazione Δουλόπολις o δούλων πόλις, ritengo si debba riflettere su questo rapporto, su questa omologazione di fatto, tra gli esempi di Dulopoli, da un lato, e la Poneropoli menzionata da Teopompo, dall'altro.

Una constatazione di base. Nel lemma operano due tipi di polarità: una implicita, contenutistica, e una esplicita, strutturale. Entrambe vanno preliminarmente prese in considerazione, per la loro singola valenza e per la loro interrelazione.

La prima polarità è tra i sottintesi liberi titolari/utenti di una *pólis* 'normale' e il dichiarato diverso tipo di titolari/utenti di una *pólis* anomala. E qui sorge un sano interrogativo, su cui torneremo: se nei casi di Dulopolis la polarità evidente è tra esplicitati *doûloi* e non dichiarati *eleútheroi*, quali soggetti sono i referenti oppositivi dei *poneroí* evocati da Teopompo? Di questi ultimi, nel frammento, si specifica, infatti, l'appartenenza a categorie di individui liberi (συκοφάντας, ψευδομάρτυρας καὶ τοὺς συνηγόρους καὶ τοὺς ἄλλους πονηρούς). In altri termini, se non è lo *status* schiavile ad accomunare i soggetti titolari di una *pólis* che implicitamente è differenziata e contrapposta in senso polare a una categoria 'regolare' di *pólis*, allora il referente polare di (A) (*doûloi*) e (B) (*poneroí*) è altra cosa dalla categoria generale e generica di *eleútheroi*. La contrapposizione che accomuna (A) e (B) rispetto a un sottinteso (C) è di altra natura. Come cercheremo di chiarire, (C) va focaliz-

[1] I riferimenti bibliografici di questo contributo sono ridotti all'osso, per vari motivi, tra i quali spicca una doverosa dose di buon senso. Bibliografia ulteriore è ricavabile in particolare dai lavori di insieme che saranno citati più di frequente.

zato all'interno di uno schieramento ideologico di cui Teopompo è paradigmatico rappresentante. Ma procediamo per gradi.

2. L'assenza della spiegazione

La seconda polarità messa in campo dal lemma è una polarità esplicita, il cui peso non è stato tuttavia valutato più di tanto dalla critica. È la polarità tra l'inquadramento introduttivo che colloca l'espressione Δούλων πόλις nella rubrica παροιμία e il successivo elenco di poleonimi reali (o meglio, presentati come tali). In sé, potrebbe apparire fatto irrilevante, stante il pressoché costante ricorso, nei lessicografi e nella Suda in particolare, alla citazione paremiografica, anche in funzione integrativa. Anche l'abbinamento di una denominazione geografica e del suo utilizzo metaforico e proverbiale non suscita certo stupore: si tratta di una struttura che si ripete in numerosi lemmi. Tuttavia, da una rapida rassegna, emergono alcune caratteristiche di fondo che differenziano il nostro lemma dai numerosi altri che all'interno della Suda si possono accostare per il riferimento alle implicazioni metaforiche di un toponimo.

Si possono richiamare per analogia i casi in cui per un toponimo è evocato un contesto proverbiale, ma in generale anche i casi in cui al nome si collega comunque qualcosa di più che una semplice e sintetica indicazione dell'area geografica di ubicazione. Partiamo da questa seconda più vasta casistica.

In generale, quando il lemma non si limita a scarne indicazioni sull'area geografica, è ricorrente un chiarimento sull'origine del nome della *pólis*. I casi più comuni sono quelli di derivazione da un nome di persona, come in Α 2692 (Ἀντιόχεια), Γ 38 (Γαλιψός), Ε 811 (Ἐλευσίνια), Ι 320 (Ἴλιον), 130 (Νέδη), Ν 19 (Νακώλεια), Ν 27 (Ναξία), Ν 379 (Νικάτορις), Ν 380 (Νίκαια), Ν 416 (Νινόη), Ν 417 (Νῖνος), Σ 781 (Σόλοι), Τ 279 (Τελμισσεῖς), Φ 124 (Φασιανικός),[1] oppure da caratteristiche territoriali, come in Α 1754 (Ἀμφίπολις: πόλις ἐστὶ τῆς Θρᾴκης· ... φασὶ δέ τινες αὐτὴν Ἀμφίπολιν ὠνομάσθαι διὰ τὸ περιοικεῖσθαι τὸν τόπον),[2] oppure da circostanze o eventi, mitici o storici, come in Ν 66 (Ναύπακτος: πόλις Αἰτωλική. ἀπὸ τῆς ἐκεῖ ναυπηγίας τῶν Ἡρακλειδῶν πρὶν ἢ κατασχεῖν τὴν Πελοπόννησον).[3]

Un primo visibile punto di divaricazione tra il lemma Δ 1423 e questa categoria di lemmi è l'assenza, per Dulopoli, nel caso, cioè, di un poleonimo per di più manifestamente anomalo, di qualsiasi accenno a una spiegazione delle origini o del motivo del nome.

[1] Un movimento inverso, dal nome della città alla denominazione di una categoria di individui, presenta l'assai discusso lemma ΕΙ 132, relativo all'origine del nome iloti.

[2] Cfr. Α 1761 (Ἄμφισα), Δ 1586 (Δυρράχιον), Λ 288 (Λέπρεον).

[3] Cfr. Β 265 (Βηρούνιον), 478 (Βούχετα; cfr. Θ 114), Κ 1963 (Κολώνη), Ν 58 (Ναύκρατις), 67 (Ναυπλία).

Se analizziamo la casistica più stringente, in cui entra in gioco un abbinamento *pólis-paroimía*, ci accorgiamo poi della stessa fondamentale differenziazione del nostro lemma rispetto alla totalità degli altri: nessuna spiegazione relativa al senso o al meccanismo genetico che sta alla base del contesto proverbiale.[1] Un contesto, ribadiamo, che il lemma evoca in sede introduttiva.

La ricerca di riscontri all'interno della Suda, se rivela come la struttura di lemmi incentrati su un poleonimo comporti, di norma, un chiarimento sulla genesi del poleonimo stesso, mostra anche come ciò si verifichi in maggior misura quando è messa in gioco l'interazione con una *paroimía*. Anche quest'ultima, a sua volta, è spesso oggetto di una spiegazione, o 1) in ragione del suo fondarsi (τάττεται, ἐπί) su qualche circostanza collegata alla specifica *pólis* o 2) in ragione della sua derivazione diretta dal poleonimo. Quella che possiamo chiamare la potenzialità paremiografica di un toponimo può essere connaturata al nome stesso, specie se si tratta di una denominazione con tratti anomali, ed allora – ed è questo appunto il caso specifico del lemma dedicato alla 'Città di schiavi/di *poneroí*' – il poleonimo è ovvia ὑπόθεσις di una *paroimía*. La *paroimía*, tuttavia, può anche essere il risultato di un utilizzo traslato e parodistico del poleonimo, come in K 1426:

Κέσκος οὐκ ἦν: πόλις ἐν Κιλικίᾳ, καὶ παρ' αὐτὴν ποταμὸς Ἄνους ὄνομα. διόπερ οἱ κωμικοὶ παίζοντες τοὺς νοῦν οὐκ ἔχοντας Κέσκον φασὶν οὐκ ἔχειν.

'Non aveva Keskos': città in Cilicia, con vicino un fiume dal nome Senzasenno. Perciò i comici scherzando dicono che quelli che non hanno senno 'non hanno Keskos'.

Per inciso, K 1426 è un lemma interessante per un paio di motivi. In primo luogo attesta e conferma la disposizione degli autori di commedie a considerare i toponimi un serbatoio naturale per tutte le variazioni sul tema; il che deve indurci a considerare con attenzione l'implicazione della tradizione comica anche a proposito dell'idea di Dulopoli. Inoltre constatiamo l'esistenza di un filone di tradizione su Keskos, ripreso nel II d. C. da Diogeniano, in cui sono gli abitanti di Keskos ad essere ἀνόητοι e a diventare categoria proverbiale (Κέσκων πόλις: ἐπὶ τῶν ἀνοήτων. Οἱ γὰρ ἐν ταύτῃ κατοικοῦντες τῇ πόλει τοιοῦτοι);[2] si tratta di un filone manifestamente alternativo rispetto a quello ripreso nella Suda. Si intravvede una dinamica di formazione di tradizioni che trasferiscono il gioco parodistico sul piano del discredito diretto della *pólis* in oggetto e dei suoi abitanti: anche rovesciando di fatto, come in questo caso,

[1] Nonostante la tendenza nei lemmi paremiografici a privilegiare spesso la spiegazione eziologica del proverbio (R. Tosi, *La lessicografia e la paremiografia in età alessandrina ed il loro sviluppo successivo*, in F. Montanari [a c. di], *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine* (Entretiens Hardt, 40), Vandoeuvre-Genève 1993, p. 197).

[2] Diogenian. 5, 52 (*Paroem.* I, p. 262). Cfr. Apostol. 9, 70 (*Paroem.* II, p. 476).

la funzione che il poleonimo riveste nell'utilizzo paremiografico collegato in una fase alta alla tradizione comica.

Elementi utili di confronto si ricavano anche da altri lemmi che dichiarano l'esistenza di un contesto proverbiale in cui il poleonimo è inserito. La prima osservazione da fare è che di norma, sia che il nome abbia sia che non abbia in sé la potenzialità paremiografica di cui sopra, entrano puntualmente in gioco caratteristiche collegate alla *pólis* in oggetto. Si segnala, all'interno di questa categoria generale, lo schema che fa risalire l'implicazione in ambito proverbiale a specifiche connotazioni degli abitanti della *pólis*. Schema che coinvolge direttamente la qualità degli utenti di una comunità politica, in misura maggiore rispetto ai casi in cui un detto proverbiale nasce da una circostanza o caratteristica legata al toponimo, in cui è il nome associato a qualcosa o a qualche evento a produrre il detto.[1] Assume un rilievo particolare ai fini della nostra indagine la formazione di una *paroimía* che metta in gioco, in modo esplicito o implicito, una valutazione insieme etica e politica dei titolari di una *pólis*.

2.1. *Datos/Filippi e la prosperità*

Significativo, in questa direzione, il lemma Δ 92, in cui il raccordo tra nome della *pólis* e utilizzo proverbiale è fornito dall'allusione a uno *status* economico fortunato:

Δάτος, πόλις Θρᾴκης, σφόδρα εὐδαίμων. ἀφ' ἧς καὶ ἡ παροιμία· Δατὸς ἀγαθῶν.

'Datos di buoni' con ogni probabilità stava per 'Datos di piazzati bene, di prosperi'. La *paroimía* doveva inquadrare un insieme di individui contrassegnati da una condizione fortunata comparabile a quella degli abitanti di Datos.[2] La definizione σφόδρα εὐδαίμων per la località tracia si ripete da Arpo-

[1] Così, ad es., la pratica della divinazione nella zona attica di Ἅρμα, a causa del raro efficace manifestarsi dei fulmini da cui trarre auspici, produce la *paroimía* ὅταν δι' Ἅρματος ἀστράψῃ, più o meno equivalente al nostro 'ad ogni morte di papa'. Possono essere in gioco la presunta efficacia terapeutica di acque connesse a un culto (Κ 2672, Κυλλοῦ Πήραν); fatti mitici (Α 2499, Ἀνθ' Ἑρμίωνος; Τ 310-311, Τενέδιος ἄνθρωπος, Τενέδιος ξυνήγορος); fatti storici (Λ 557, Λιμὸς Μηλιαῖος?; Τ 142, Τὰ Σαμίων ὑποπτεύεις; Φ 742, Φρουρήσεις ἐν Ναυπάκτῳ, su cui cfr. sotto); la presenza e l'attività di personalità rilevanti (Antifonte per Ρ 32, Ῥάμνος); peculiarità legate al territorio o alla sua fauna (Α 2768, Ἀντρῶνες; Μ 383, Μεγαρέων δάκρυα; Μ 904, Μὴ κίνει Καμάριναν; Ο 105, Ὁ Καρπάθιος τὸν λαγῳόν; Τ 1088, Τροιζῆνος; Π 2150, Πώγων; Ψ 155, Ψύρα τὸν Διόνυσον ἄγοντες); consuetudini di abbigliamento (Π 943, Πελλήνη). Le caratteristiche di una *pólis* possono produrre anche un termine: Α 4140, Ἀσέλγεια (da Σέλγη), cfr. Σ 197, Σέλγη.

[2] Cfr. il caso, in qualche modo analogo, del lemma Π 2049 Πόντος: κυρίως μὲν ὁ ἔνδον τῆς Χερρονήσου καὶ Εὐξείνου καλούμενος, καταχρηστικῶς δὲ πᾶσα ἡ θάλασσα. καὶ παροιμία. Πόντος ἀγαθῶν, ἐπὶ τῶν πολλῶν ἀγαθῶν καὶ μεγάλων· ὥσπερ ἀγαθῶν θάλασσα. Del soggetto letto in chiave metaforica e proverbiale, il Ponto o in generale il mare, è utilizzata, ancora, una caratteristica ben nota, la grande estensione; la finalità, tuttavia, è una semplice indicazione quantitativa, per generici ἀγαθοί.

crazione a Fozio (da cui appare tratto il lemma della Suda)[1] ad Apostolio; quest'ultimo afferma che il detto si riferisce ad individui 'dalla buona sorte' (ἐπὶ εὐδαιμονούντων).[2] Si tratta di fortuna materiale, di prosperità. Nel sintetico lemma Δ 91 della Suda, Δατὸς ἀγαθῶν viene significativamente collegato con l'informazione sulla presenza di ricchezza mineraria (Δατός: πόλεως ὄνομα. καὶ Δατὸς ἀγαθῶν, ἐν ᾗ καὶ χρύσεια μέταλλα); l'accostamento appare delineato già in Zenobio (3, 11: Δάτος ἀγαθῶν· πόλεως ὄνομα ἣν ἀπῴκησαν Θάσιοι· ἐφ' ᾗ καὶ παροιμία ἐλέχθη, Δάτος ἀγαθῶν, ὡς οὔσης καλλίστης· ἔχει δὲ καὶ χρύσεα μέταλλα καὶ ἔστιν εὐδαίμων).[3] Abbiamo a che fare, insomma, con un detto che doveva la sua creazione a un'idea diffusa e consolidata sulle condizioni economiche della città tracia. È opportuno, a mio avviso, chiedersi se lo σφόδρα accostato in forma canonica ad εὐδαίμων per definire Datos abbia solo una funzione genericamente rafforzativa. Forse non a caso, ho il sospetto, Esichio (δ 315) utilizza un λίαν in cui è possibile cogliere il probabile residuo di un giudizio negativo, basato su una sfumatura di 'eccessivo' che si rileva nella prosperità materiale dei cittadini della *pólis* in oggetto: πόλεως ὄνομα, ἐπὶ λίαν εὐδαιμόνων.

Da Diodoro (e Strabone) abbiamo chiare indicazioni sull'implicazione di Filippo II nell'avvio del percorso verso l'εὐδαιμονία di Datos. Diodoro (16, 8, 6) colloca l'intervento di Filippo a Krenides, che Appiano informa essere stato il nome antecedente di Datos,[4] poco dopo la presa di Potidea; un intervento che sarebbe consistito in: 1. deduzione coloniaria, qui specificata come incremento demografico (ἐπαυξήσας οἰκητόρων πλήθει), altrove (16, 3, 7) definita «riempimento di abitanti» (ἐπλήρωσεν οἰκητόρων); 2. cambiamento del nome della città in Filippi (μετωνόμασε Φιλίππους); 3. messa in valore e incremento delle miniere d'oro della zona, in precedenza di modesta produttività e di scarsa rinomanza, fino ad assicurarsi da esse un rendita di oltre mille talenti (τὰ δὲ κατὰ τὴν πόλιν χρύσεια μέταλλα παντελῶς ὄντα λιτὰ καὶ ἄδοξα ταῖς κατασκευαῖς ἐπὶ τοσοῦτον ηὔξησεν ὥστε δύνασθαι φέρειν αὐτῷ πρόσοδον πλεῖον ἢ ταλάντων χιλίων). Diodoro anticipa poi i risultati ottenuti da Filippo con tale rendita: l'accumulo di ricchezze e la disponibilità di denaro determina la grande supremazia del regno macedonico, attraverso i passaggi, resi possibili dall'emissione monetaria aurea, dell'organizzazione di un esercito mercenario e dell'istigazione dei Greci al tradimento delle loro patrie.[5]

[1] PHOT. *Lex.* δ 71.

[2] APOSTOL. 5, 83 (*Paroem.* II, p. 356): Δατὸς ἀγαθῶν: ἐπὶ εὐδαιμονούντων· ἡ γὰρ Δατὸς πόλις ἦν ἐπὶ Θρᾴκης σφόδρα εὐδαίμων. δεδηλώκατον δὲ περὶ αὐτῆς Θεόπομπος ἐν τρίτῳ Φιλιππικῷ καὶ Ἔφορος ἐν τετάρτῳ. Apostolio, diversamente da Esichio, Suda e Eustazio, riprende il riferimento di Arpocrazione a Teopompo ed Eforo.

[3] *Paroem.* I, pp. 60 s.

[4] APP. *bell. civ.* 4, 105, 439

[5] ἐκ δὲ τούτων ταχὺ σωρεύσας πλοῦτον αἰεὶ μᾶλλον διὰ τὴν εὐπορίαν τῶν χρημάτων εἰς ὑπεροχὴν μεγάλην ἤγαγε τὴν Μακεδονικὴν βασιλείαν· νόμισμα γὰρ χρυσοῦν κόψας τὸ

I dati diodorei sul rapporto Filippo-Datos mettono dunque in campo: crescita esponenziale della popolazione, grande arricchimento, Filippo regista del tutto e fonte di corruzione e tradimento. Elementi tutti da considerare altrettanti indicatori di deviazione insieme etica e politica nell'ottica e nell'ideologia teopompea.

Tenuto conto di queste indicazioni diodoree occorre dare un rilievo particolare ai tasselli che nel lemma della Suda mancano rispetto ad Arpocrazione, che per noi è la prima testimonianza diretta dell'implicazione paremiografica di Datos. Si tratta di due tasselli fondamentali per l'indagine che stiamo conducendo a proposito del lemma Δ 1423: Filippo e Teopompo. Così leggiamo in Arpocrazione, *s.v.* Δάτος:[1]

Δάτος: πόλις ἐστὶ Θρᾴκης σφόδρα εὐδαίμων· ἀπὸ ταύτης γοῦν ἐλέγετό τις καὶ παροιμία, Δάτος ἀγαθῶν. (...) τὴν Δάτον θηλυκῶς, ὡς ἀεὶ Ἔφορος ἐν τῇ δ'· ἅπαξ δ' ἀρσενικῶς τὸν Δάτον Θεόπομπος γ' Φιλιππικῶν. μετωνομάσθη μέντοι ἡ πόλις τῶν Δατηνῶν Φίλιπποι, Φιλίππου τοῦ Μακεδόνων βασιλέως κρατήσαντος αὐτῆς, ὡς Ἔφορός τέ φησι καὶ Φιλόχορος ἐν τῇ ε'.

Datos: è una città della Tracia oltremodo prospera: da essa appunto si diceva anche un proverbio, 'Datos dei buoni'. (...) Datos al femminile, come sempre Eforo nel IV libro; una volta invece Datos al maschile Teopompo nel IV libro dei *Philippiká*. La città dei Dateni mutò tuttavia nome in Filippi, dopo che Filippo re dei Macedoni la conquistò, come dice sia Eforo sia Filocoro nel V libro.

Teopompo è ricordato solo per l'uso del termine Δάτος al maschile; tuttavia, a parte il maggiore coinvolgimento di Eforo e di Filocoro nel racconto delle circostanze che portarono alla metonomasia di Datos in Filippi,[2] resta la certificazione di uno specifico interesse teopompeo. Difficile immaginare che Teopompo non fosse colpito o non avesse nulla da commentare – dal suo angolo di visuale – sulla prosperità materiale della *pólis* a cui a un certo punto Filippo diede il suo nome. Potremmo pensare che l'espressione Δάτος ἀγαθῶν, prima di diventare un proverbio per definire un insieme di soggetti molto – o eccessivamente, o sfacciatamente – baciati dalla fortuna sotto il profilo economico, fosse il prodotto o la conseguenza spontanea di un'azio-

προσαγορευθὲν ἀπ' ἐκείνου Φιλίππειον μισθοφόρων τε δύναμιν ἀξιόλογον συνεστήσατο καὶ τῶν Ἑλλήνων πολλοὺς διὰ τούτου προετρέψατο προδότας γενέσθαι τῶν πατρίδων (DIOD. 16, 8, 7). Strabone, dal canto suo, fornisce sintetiche indicazioni sul forte impegno di Filippo per impadronirsi dell'area e sulle πρόσοδοι μέγισται ricavate dalle miniere (τινὲς δὲ καὶ τὴν ἀπὸ Στρυμόνος μέχρι Νέστου τῇ Μακεδονίᾳ προσνέμουσιν, ἐπειδὴ Φίλιππος ἐσπούδασε διαφερόντως περὶ ταῦτα τὰ χωρία ὥστ' ἐξιδιώσασθαι, καὶ συνεστήσατο προσόδους μεγίστας ἐκ τῶν μετάλλων καὶ τῆς ἄλλης εὐφυΐας τῶν τόπων, STRAB. 7, 7, 4).

[1] THEOP. *FGrHist* 115 F 43; EPHOR. *FGrHist* 70 F 37; PHILOCH. *FGrHist* 328 F 44.

[2] Bibliografia essenziale su Filippi in V. COSTA, *Filocoro di Atene*, I, *Testimonianze e frammenti dell'*Atthis, Tivoli 2007, nn. 1-2 pp. 301 s.

ne propagandistica a gloria e a supporto dell'operato e dell'immagine di Filippo. E per quello che sappiamo, e su cui torneremo, della caratura ideologica di Teopompo, non sembra azzardato pensare che questo suscitasse un'attenzione molto forte da parte dello storico di Chio, in linea e perfetta sintonia con il suo impulso primario alla condanna insieme politico-ideologica ed etica delle manifestazioni di *tryphé* conseguenti all'arricchimento. Impulso che lo portava, come vedremo, ad accomunare nella condanna lo stile etico-politico di Filippo allo stile caratterizzante del bersaglio preferenziale per l'ideologia aristocratica, la democrazia. E per quanto concerne l'immaginario proposto nel lemma della Suda di cui ci stiamo occupando, si può avanzare un'ipotesi generale, sulla quale appare opportuno riflettere. Non si può escludere un rapporto tra l'idea positiva di εὐδαιμονία materiale diffusa e consolidata a proposito di città indissolubilmente legate a Filippo (anche dal punto di vista onomastico) e l'idea negativa, e il nome, di una *pólis* 'di *poneroí*'. Una definizione di città (e dei loro abitanti) basata sull'εὐδαιμονία; una εὐδαιμονία abbinata a Filippo: probabilmente Teopompo leggeva quest'ultima come τρυφή e di conseguenza rovesciava sistematicamente una definizione – che è lecito immaginare la propaganda macedonica estendesse a tutte le città legate a Filippo anche nel nome – incanalandola nei canoni della polemica ideologica di matrice aristocratica. L'ipotesi generale è dunque quella di una tendenza, in Teopompo, al conio di denominazioni innescate da una reazione ideologico-polemica. La stessa dinamica, in epoca successiva, è riscontrabile per la città di Aristonico cui faremo fra breve cenno (§ 3).

2. 2. *Abitanti discutibili*

Ma riprendiamo per ora il filo; procediamo con la tipologia dei lemmi dedicati a *póleis* implicate in un contesto paremiografico. Di particolare rilevanza ai fini della nostra analisi, come s'è detto, è la casistica in cui questo contesto è messo in gioco non da circostanze o caratteristiche riferibili al territorio o al nome stesso della *pólis*, bensì a peculiarità caratteriali degli abitanti della *pólis*. Così per i detti proverbiali che traggono spunto dalla ingenuità degli Arbeliti (A 3754, Ἀρβέλαι: πόλισμα Σικελικὸν ἢ Ἀρβέλη. οἱ δὲ ἐνοικοῦντες ἐκεῖσε ἐδόκουν εὐεξαπάτητοι εἶναι. καὶ παροιμία· τὶ οὐ γενήσῃ ἰὼν ἐς Ἀρβέλας),[1] o dalla δειλία dei Reggini (P 121, Ῥηγίνους),[2] o dalla τρυφή dei Sibariti (Σ 1271, Συβαριτικαῖς καὶ Συβαρικαῖς),[3] o dalla bellicosità e dal θυμός dei Tanagrei (T 69, Ταναγραῖοι ἀλεκτορίσκοι).

Da menzionare senz'altro, per più di un punto di contatto col nostro Δ 1423, è il lemma A 301:

[1] Cfr. APOSTOL. 16, 75 (*Paroem.* II, p. 680). Schema analogo, con riferimento a un'area geografica estesa, in M 1478 e 1479 (Μυσῶν λεία).

[2] Cfr. Λ 30.

[3] Cfr. Σ 756, A 463, E 2461.

Ἀγορὰ Κερκώπων· οὗτοι ἐν Ἐφέσῳ ἦσαν, οὓς ἔδησεν Ἡρακλῆς, Ὀμφάλης κελευούσης· οὓς ἀποκτεῖναι ἠδέσθη, τῆς μητρὸς δεηθείσης. ἡ δὲ παροιμία εἴρηται ἐπὶ τῶν κακοήθων καὶ πονηρῶν ἀνθρώπων.

Il primo aspetto da considerare è la finalità denigratoria dell'espressione proverbiale legata ad un'indicazione di luogo; la *paroimía* è destinata a stigmatizzare individui *kakoétheis* e *ponerοί*. A livello lessicografico e paremiografico, a partire dal II sec. d. C., verifichiamo come alla categoria παροιμία ἐπὶ τῶν πονηρῶν,[1] fondata sulla ribalderia dei Cercopi[2] variamente argomentata,[3] sia accostata una localizzazione concreta. Una zona 'vicino all'Eliea', in Atene, è ricordata come ἀγορὰ Κερκώπων e – e in quanto – luogo di mercato di merce rubata.[4] Una zona di Atene veniva in effetti chiamata così almeno dal III sec. a. C., se consideriamo attendibile un aneddoto che Diogene Laerzio (9, 114) narra a proposito di Timone.[5] Tuttavia la genesi del detto proverbiale non è da ricercarsi in un nome ufficiale di un luogo di mercato ateniese; così come è presentato nella Suda, la *paroimía* è il prodotto dell'applicazione analogica di un dato mitografico, e, come troviamo specificato già in Diogeniano, è un'espressione del tutto equivalente ad altre costruite allo stesso modo e destinate ad analoga stigmatizzazione di una pluralità di individui riprovevoli:

Ἀγορὰ Κερκώπων: ἐπὶ τῶν πονηρῶν καὶ κακοήθων. Κέρκωπες γάρ τινες ἀπατεῶνες ἐγένοντο ἐν Ἐφέσῳ, οἵτινες καὶ τὸν Δία ἐξαπατῆσαι πεπείρανται. Ὁμοία τῇ, Λύκων δεκάς· καί, Κρωβύλου ζεῦγος.[6]

Agorà di Cercopi: si dice di gentaglia e di malvagi. Certi Cercopi infatti furono degli imbroglioni ad Efeso, i quali hanno tentato di ingannare anche Zeus. È un proverbio simile a: 'decina di Lykoi (Lupi)' e 'coppia di Crobilo'.

Non abbiamo a che fare con un nome istituzionalizzato. È in gioco una definizione popolare, un nomignolo denigratorio basato sull'attività di compravendita di materiale ricettato (ἐν ᾗ μάλιστα τὰ κλοπιμαῖα πιπράσκονται καὶ ὠνοῦνται, PAUS. ATT. α 19), un commercio fraudolento che aveva fatto na-

[1] EUDEM. λεξ. ῥητ. 4, 28; ZENOB. 1, 5 (*Paroem.* I, p. 3); DIOGENIAN. 1, 3 (*Paroem.* I, p. 181; II, pp. 1 s.). Poi in GREG. CYPR. 1, 3 (*Paroem.* II, p. 93); MACAR. 1, 4 (*Paroem.* II, p. 135); APOSTOL. 1, 18 (*Paroem.* II, p. 243).

[2] Dei Cercopi trattano i lemmi K 1405-1407.

[3] I Cercopi sono genericamente κλέπται, πανοῦργοι, ἀπατεῶνες (PAUS. ATT. α 19; poi in PHOT. α 136; EUST. *ad Hom. Od.* 1, 77; GREG. CYPR. 1, 3; cfr. *SCHOL. LUC.* 42, 4), o specificamente intenzionati ad ingannare Zeus (EUDEM. λεξ. ῥητ. 4, 28; ZENOB. 1, 5; DIOGENIAN. 1, 3; APOSTOL. 1, 18).

[4] PAUS. ATT. α 19, ripreso da PHOT. α 136; cfr. HESYCH. α 705, EUST. *ad Hom. Od.* 1, 77.

[5] Φασὶ δ' αὐτὸν Ἀρκεσίλαον θεασάμενον διὰ τῶν Κερκώπων ἰόντα, εἰπεῖν, "τί σὺ δεῦρο, ἔνθαπερ ἡμεῖς οἱ ἐλεύθεροι;". Per la significativa polarità frequentatori dell'agorà dei Cercopi/uomini liberi cfr. Κέρκωπα ἀντ' ἐλευθέρου γινόμενον in SYN. *epist.* 101.

[6] DIOGENIAN. 1, 3 (*Paroem.* I, p. 181) Ripreso in APOSTOL. 1, 18.

scere una nozione comune e diffusa di 'mercato di malfattori', e quindi l'applicazione spontanea di un marchio proverbiale, 'agorà, mercato di/da Cercopi'.[1]

Ora, se le analogie sono evidenti, è anche evidente che nel nostro Δ 1423, rispetto al lemma sull'agorà dei Cercopi, manca qualsiasi accenno di spiegazione dell'utilizzo in chiave metaforica e proverbiale di quello che è presentato come toponimo, ma che significativamente in apertura è collocato nella rubrica παροιμία. Un punto importante: la spiegazione ἐπὶ τῶν κακοήθων καὶ πονηρῶν ἀνθρώπων in Α 301, come chiariremo più avanti, è di fatto applicabile su un piano generale alla Dulopoli/Poneropoli di Δ 1423. È il caso di chiedersi perché nel nostro lemma, e in tutta la tradizione lessicografica anteriore e successiva alla Suda, la spiegazione non ci sia. Il motivo potrebbe essere tanto una superficialità di base dell'erudito compilatore di ogni epoca e di conseguenza una sua incapacità, o disinteresse, di cogliere le premesse ideologiche di certi materiali assemblati qua e là; ma potrebbe trattarsi, in questo caso, di una preterizione dell'ovvio e dello scontato.

Sempre nell'area delle analogie su cui riflettere, un'ulteriore variazione sul tema può considerarsi l'uso traslato e parodistico del nome ufficiale di una *pólis* a designare classi di individui dalle tendenze assimilabili a quelle dei suoi abitanti. È il caso di Abido, nome della città che nell'uso linguistico diventa surrogato di sicofante, e presenta un elemento di grande interesse, uno spunto di vocabolario antidemocratico:

Ἄβυδος: πόλις. ἐπὶ συκοφάντου τάττεται ἡ λέξις, διὰ τὸ δοκεῖν συκοφάντας εἶναι τοὺς Ἀβυδηνούς. καὶ ἐπίρρημα, Ἀβυδόθι, ἐν Ἀβύδῳ. καὶ Ἄβυδον φλυαρίαν, τὴν πολλήν. καὶ Ἀβυδηνὸς, ὁ ἀπὸ Ἀβύδου.

È il lemma Α 101, con tutta probabilità derivato da Fozio,[2] il quale riprende un topos ben presente nella tradizione lessicografica e paremiografica.[3] Va notato che qui entra sicuramente in gioco, come vedremo a proposito di Δ 1423, il livello della commedia di v secolo, attestato dall'ἀβυδοκόμης sinonimo di sicofante del fr. 755 di Aristofane. Ma è coinvolta anche l'area della lotta ideologica di fine v-inizio iv secolo a. C.: la connessione di Ἄβυδος con

[1] È assai interessante anche l'equivalenza stabilita con il detto relativo all'assembramento di sicofanti e di corrotti a infornate di dieci (οἱ δωροδοκοῦντες καὶ συκοφάνται κατὰ δέκα γενόμενοι συνεστρέφοντο) nel tribunale edificato da Lico (Zenob. 5, 2 [*Paroem.* I, p. 115]; Suda Λ 820-821), oltre che con la *paroimía* sulla coppia di Crobilo, παροιμία ἐπὶ τοῖς ὑπερβαλλούσῃ πονηρίᾳ κεχρημένοις ταττομένη (Zenob. 4, 69 [*Paroem.* I, p. 103]).

[2] Phot. α 63, Ἄβυδος· ἐπὶ συκοφάντου τάττεται ἡ λέξις διὰ τὸ δοκεῖν συκοφάντας εἶναι τοὺς Ἀβυδηνούς. καὶ ἀβυδοκόμαι οἱ ἐπὶ τῷ συκοφαντεῖν κομῶντες. τίθεται δὲ ἡ λέξις καὶ ἐπὶ τοῦ εἰκαίου καὶ οὐδενὸς ἀξίου. κωμῳδοῦνται δὲ Ἀβυδηνοὶ καὶ εἰς ἀκολασίαν. Phot. α 64, Ἄβυθος φλυαρία· ἡ πολλή. Cfr. Lex. Seg. *coll. verb.* α 5.

[3] Paus. Att. α 3; Diogenian. 1, 1; Zenob. 1, 1; Hesych. α 225, α 227; Steph. Byz. 10.

φλυαρία è, a mio avviso, sintomatico, e su questo punto rinvio all'analisi, che ho condotto altrove, dell'utilizzo del termine all'interno della polemica antidemocratica.[1]

Procedimento per così dire inverso, ma con finalità e soprattutto radici identiche a quelle che fanno dire 'Abideno' per dire 'sicofante', è quello che mette in atto la denigrazione caricaturale di una *pólis* chiamandola non col suo nome, ma con una caratteristica poco edificante, un difetto dei suoi abitanti. Con il lemma K 1463 ci avviciniamo alle dinamiche genetiche di lemmi come il nostro Δ 1423. Dinamiche che tuttavia nel nostro lemma restano sottintese, mentre trovano espressione in K 1463. È la spiegazione del nomignolo 'Boccaperta' rifilato agli Ateniesi in assemblea:

Κεχηναίων πόλις: ἡ τῶν Ἀθηναίων, ὡς ληρούντων αὐτῶν. ἀπὸ τοῦ κεχηνέναι ἔλαβε τὸ ὄνομα, ὡς μετέωρα τῶν Ἀθηναίων φρονούντων.

Come lascia intendere Aristofane quando fa proclamare al salsicciaio Agoracrito la spavalda assicurazione di essere il massimo per il *dêmos*, la testa tra le nuvole e il cianciare dei Boccaperta sono quelli degli Ateniesi imbambolati e creduloni al cospetto del demagogo assembleare di turno.[2] Sullo sfondo c'è l'elemento inquinante del demagogo adulatore, come ha ben sintetizzato lo scoliaste: Κεχηναίων] ἔπαιξεν ἀπὸ τοῦ κεχηνέναι αὐτοὺς τοῖς κόλαξι.[3]

Ci troviamo dunque in un'area di denominazioni-soprannomi, di epiteti caricaturali e denigratorii, che si fondano sul rilievo forte conferito al o ai fattori di degenerazione del clima politico.[4] Ciò, va ancora puntualizzato, rende in partenza poco credibile la reale esistenza di località latrici di denominazioni ufficiali di questo tipo; la presunta localizzazione è più facilmente leggibile come prodotto di un gusto e di uno sforzo erudito tipici dei lessicografi.

Apparentemente problematico il lemma K 1163:

Καὶ ἐν θεῶν ἀγορᾷ: ἐπὶ τῶν καθ' ὑπερβολὴν κακηγορούντων εἴρηται ἡ παροιμία. θεῶν γὰρ ἀγορὰ τόπος ἐστὶν ἐν Ἐλευσῖνι.

Nonostante il γάρ, non è perspicuo il collegamento tra i κακηγοροῦντες e il sito eleusinio evocato. In realtà questo è un esempio sintomatico di com-

[1] U. BULTRIGHINI, «Maledetta democrazia». *Studi su Crizia*, Alessandria 1999, pp. 199 ss.

[2] ARISTOPH. *Eq.* 1261-1263. Cfr. G. MASTROMARCO in ARISTOFANE, *Commedie*, a c. di G. M., I, Torino 1983, n. 127 p. 272.

[3] *SCHOL.* ARISTOPH. *Eq.* 1263c.

[4] L'idea di scadimento della *pólis* provocata dal comportamento reprensibile dei suoi abitanti è alla base del proverbio presente nel *corpus* attribuito a Diogeniano Ἀγρὸς ἡ πόλις: ἐπὶ τῶν παρανομούντων. Ἐπίχαρμος· Ἀγρὸν τὴν πόλιν ποιεῖς. Anche qui, come nel caso della Κεχηναίων πόλις, è significativo l'utilizzo (e la probabile origine) nella commedia di V secolo (DIOGENIAN. 2, 47 [*Paroem.* I, p. 202)]; cfr. MACAR. 1, 22 [*Paroem.* II, p. 137]: Ἀγρὸς ἡ πόλις· ἐπὶ τῶν ἀτακτούντων).

plessa stratificazione e modificazione del dato: nella tradizione lessicografico-paremiografica si tocca con mano una radicale oscillazione verso una lettura positiva. Θεῶν ἀγορά: ἐπὶ τῶν χρησίμων καὶ δικαίων è in DIOGENIAN. 5, 21.[1] D'altro canto la localizzazione concreta non è riportata dalla Suda in Θ 210 (Θεῶν ἀγορά: ἐπὶ τῶν τολμώντων τι λέγειν ἐν τοῖς ὑπερέχουσιν); qui è ripreso il filone di tradizioni che è attestato in Pausania Atticista (Θ 13)[2] e in Zenobio, il quale tuttavia fornisce una localizzazione direttamente ateniese:

Θεῶν ἀγορά: παροιμία ἐπὶ τῶν τολμώντων τὶ λέγειν ἐπὶ τοῖς τοσοῦτον ὑπερέχουσιν, ὅσον οἱ θεοὶ τῶν ἀνθρώπων. Καὶ τόπος Ἀθήνησιν ἀπὸ τοῦ συναγερθῆναι προσαγορευθείς.[3]

Con ciò, siamo autorizzati a sospettare che quello che arriva alla Suda è la progressiva deformazione di un'informazione originaria proveniente dalla stessa area produttrice di epiteti caricaturali e satirici a cui si deve la denominazione agorà di Cercopi e città dei Boccaperta. Stesso bersaglio polemico, l'ambiente della comunicazione pubblica ad Atene. Su questa area torneremo.

2.3. *Teopompo, Filippo e le città*

Nel nostro lemma, l'implicazione di Teopompo ha un peso superiore a quello della pura e semplice chiusura di un elenco di citazioni. Occorre riflettere anche sul fatto che l'attenzione di Teopompo per nomi o appellativi di *póleis* è confermata da riscontri nei frammenti. Il caso di Datos / Filippi potrebbe anzi, come si è accennato, essere la conferma di una volontà, da parte di Teopompo, di contrapporre a definizioni ricavate dalla prosperità materiale una valutazione etico-politica polemica col giudizio corrente, applicabile a qualsiasi fondazione di (e recante il nome di) Filippo. Potremmo essere di fronte ad una costante dell'approccio di Teopompo a Filippo e alle sue fondazioni. E potrebbe avere a che fare, in forma più stretta di quanto si sia pensato, con una sorta di sport praticato diffusamente a proposito delle fondazioni di Filippo, come conferma ETYM. M. *s. v.* Βίνη: Πόλις. Μέμνηται ταύτης Ἡρόθεος, καὶ φησὶν ὠνομάσθαι ὑπὸ Φιλίππου οἰκισθεῖσαν ἀπὸ τῶν ἐν αὐτῇ συνοικισθέντων μοιχῶν.[4] Siamo all'interno dello stesso meccanismo denigratorio che scatta nel caso di Filippopoli / Poneropoli e probabilmente di Datos / *Datos agathón* / Filippi. Nel caso di Βίνη un giochetto paretimologico favorisce l'idea di poleonimo connesso a una singola categoria riprovevole,

[1] Ripreso da APOSTOL. 8, 89 (*Paroem*. II, p. 456).

[2] Cfr. PHOT. Θ 90.

[3] ZENOB. 4, 30 (*Paroem*. I, p. 92).

[4] Semplicemente «ein witz» secondo Jacoby (*FGrHist* IIB [Komm.], p. 376). Ma lo sport continua ad essere praticato anche sotto Alessandro: cfr. la Cinedopoli di PLIN. *nat*. 5, 134 «probrosis ibi relictis a rege Alexandro». Vd. K. BURASELIS, *Colophon and the War of Aristonicus*, in *Τιμαὶ Ἰωάννου Φυλλοπούλου*, Athens 2000, n. 39 p. 194.

quella degli adulteri fornicatori incalliti. Altro noto esempio di denigrazione di una *pólis* legata a Filippo è Kalybe, in cui il sovrano di Macedonia avrebbe installato, ancora, una popolazione di *ponerótatoi* (Strab. 7, 6, 2: ὑπέρκειται δὲ τοῦ Βυζαντίου τὸ τῶν Ἀστῶν ἔθνος, ἐν ᾧ πόλις Καλύβη, Φιλίππου τοῦ Ἀμύντου τοὺς πονηροτάτους ἐνταῦθα ἱδρύσαντος). Credo che ci sia un collegamento tra queste che potrebbero essere solo la punta dell'iceberg; ma non nel senso indicato a suo tempo da Wichers, il quale partiva in sostanza dalla ferrea convinzione di avere a che fare con nomi ufficiali di città, e quindi era portato a concludere «fortasse igitur aut plures fuere urbes Poneropolis dictae (...), aut, quod potius crediderim, omnia haec eiusdem oppidi nomina fuerunt».[1] Ci sono invece buoni motivi per ritenere che Teopompo abbia dedicato attenzione e profuso un impegno tutto polemico per le attività di fondazione e popolamento svolte da Filippo; il ruolo di Teopompo nelle tradizioni complessive di questo tipo potrebbe essere forte.

Un'altra conferma dell'interesse di Teopompo per nomi di città e detti proverbiali annessi è ancora nella Suda, nel lemma Φ 742:

Φρουρήσεις ἐν Ναυπάκτῳ: τοῖς Ναύπακτον φρουροῦσιν ὀλίγου μισθοῦ διδομένου, τῶν δ' ἐπιτηδείων πολλοῦ πιπρασκομένων, τὴν παροιμίαν γενέσθαι. ἔνιοι δέ, ὅτι Φίλιππος ἑλὼν Ναύπακτον Ἀχαιῶν γνώμῃ τοὺς φρουροὺς αὐτῆς ἀπέκτεινε πάντας. ἱστορεῖ δὲ τοῦτο καὶ Θεόπομπος ἐν δευτέρῳ.

Il detto proverbiale si applica a situazioni di bilancio entrate/uscite in perdita. Teopompo, a quanto pare, si allinea, col suo racconto dell'intervento di Filippo a Naupatto nel 338 a. C.,[2] ad una interpretazione alternativa, da parte di «alcuni» (ἔνιοι), riguardo alla genesi e probabilmente anche al senso più diffuso della *paroimía*. Si può immaginare che i dettagli sul modo cruento della presa di Naupatto non fossero funzionali ad un'immagine positiva di Filippo; il che confermerebbe una tendenza generale di Teopompo che si manifesta in modo più diretto quando in gioco sono città che sono o diventano 'di Filippo'.

2.4. *Un primo bilancio*

Gli esempi menzionati valgono in primo luogo a confermare un dato centrale per la nostra analisi, ossia l'anomalia del nostro lemma rispetto alla norma di lemmi accostabili per più di una analogia, a partire dall'inaggirabile binomio poleonimo/*paroimía*. Nessuna intenzione o traccia, nel lemma, di giustificazione o spiegazione, né per il poleonimo Dulopoli né per la *paroimía* che viene evocata in sede introduttiva a caratterizzare l'espressione stessa Δούλων

[1] R. H. E. Wichers, *Theopompi Chii Fragmenta*, Lugduni Batavorum 1829, p. 192.

[2] Cfr. Zenob. 6, 33 (*FGrHist* 115 F 235b); A. B. Bosworth, *Early Relations between Aetolia and Macedon*, «AJAH» 1, 1976, pp. 164 ss., in partic. 169 ss.

πόλις. La posizione di apertura riservata alla rubrica παροιμία, come abbiamo già suggerito, è una chiave di lettura ineludibile. In realtà, qui è il nome stesso della *pólis*, in sé, ad essere nella sostanza una metafora; la categoria della metafora quale territorio privilegiato dell'utilizzo paremiografico è già quella di partenza del nome, esattamente come nel caso della *pólis* dei Boccaperta o l'agorà dei Cercopi e quella «degli dèi». Il che, accanto ad osservazioni puntuali che svolgeremo più avanti, deve indurci, ancora, alla prudenza nel valutare l'attendibilità delle attestazioni di località reali che avrebbero portato ufficialmente il nome Δουλόπολις. La mia impressione è che la posizione iniziale della rubrica παροιμία attenga alla vera natura dell'espressione. Ed è proprio nella tradizione paremiografica ad essere puntualmente accostato, e in sostanza messo a confronto, da una parte un uso metaforico, di cui viene significativamente messa in luce la presenza nella commedia 'politica', e dall'altra una localizzazione concreta in area geografica. Quest'ultima sembra doversi al gusto da erudito e da paradossografo per una ricerca, condotta con acritica ostinazione, dell'*adýnaton*; criterio metodologico di questa ricerca e del suo risultato – gli elenchi di città chiamate Δουλόπολις – consiste di fatto nel giocare, più o meno consapevolmente, sull'equivoco tra la nozione di nome ufficiale e reale e la nozione di nomignolo ed epiteto denigratorio.

A questo punto diventa elemento trainante per l'interpretazione il fatto che la spiegazione assente per Δουλόπολις sia invece suggerita per la Poneropoli di cui parla Teopompo: una città creata da Filippo con duemila *poneroí*, identificati in prima istanza con sicofanti e maneggioni di tribunale. Questa Poneropoli è evocata, nel lemma, come naturale prosecuzione di esempi di Dulopoli; l'associazione è chiara e netta. Il lemma 'sfocia' nella testimonianza di Teopompo su Poneropoli, ma soprattutto mette strutturalmente in campo una associazione *doûlos-ponerós*. Due le direzioni che possiamo imboccare per fare luce sull'associazione che la struttura del lemma stabilisce.

Possiamo partire dall'idea di una parallela denominazione anomala, ai limiti dell'impossibilità, applicata a una *pólis*, che ha attratto l'attenzione dei lessicografi; entrambi sono casi di comunità politica costituita da persone di livello infimo, sul piano morale (*poneroí*) e sul piano statutario (*doûloi*). Opererebbe in sostanza la tendenza, che i lessicografi mutuano dalla filologia alessandrina, a «spiegare termini imbarazzanti attraverso somiglianze con altri».[1] All'usuale collegamento etimologico o paretimologico si sostituirebbe in questo caso un collegamento concettuale; ma su questo appunto dobbiamo riflettere: qual è il collegamento concettuale *doûloi-poneroí*, in rapporto all'idea di *pólis*? Abbiamo già osservato che per la tipologia di *pólis* anomala, su cui il lemma si fonda, non può essere in campo una polarità con la *pólis* 'nor-

[1] Tosi, *La lessicografia e la paremiografia* ..., *cit.*, p. 178.

male' per i suoi normali fruitori liberi, dato che anche i *poneroí* sono liberi: per la grande discriminante tra le due categorie evocate nel lemma, la condizione schiavile da una parte e la condizione libera dall'altra, l'associazione di Dulopoli con Poneropoli appare incongrua.

Possiamo, alternativamente, percorrere la via dell'individuazione di un riallaccio, tra le due categorie di *pólis*, attinente ai fondamenti della visione ideologica di Teopompo, a un uso metaforico del termine *doûloi* in un'area di polemica politico-ideologica. La prima spia in tal senso è costituita dal fatto, già sottolineato, che Teopompo esemplifica e articola nei suoi componenti la denominazione anomala Poneropoli: συκοφάντας, ψευδομάρτυρας καὶ τοὺς συνηγόρους καὶ τοὺς ἄλλους πονηρούς. Teopompo non si limita all'indicazione generica *poneroí*, li unisce a una esemplificazione che richiama un ambiente, quello del tribunale popolare e del suo sottobosco di praticoni e approfittatori, che è uno dei bersagli della tradizionale polemica antidemocratica. Pensare a una Poneropoli equivalente a una Dulopoli sembra appartenere al repertorio dell'ideologia aristocratica: il collegamento concettuale δοῦλοι-πονηροί è di fatto, come vedremo (§ 5), opera della corrente ideologica a cui Teopompo aderisce.

C'era, insomma, un motivo, ben più specifico di una generica analogia tra soggetti di infimo livello, per associare la Poneropoli teopompea con l'idea di Dulopoli. Chi per primo ha stabilito l'associazione ne era consapevole e ha estrapolato la notizia da Teopompo: 1) conoscendone l'opera in misura più ampia di quella consentita a noi; 2) conoscendo il solco preferenziale di polemica ideologica su cui si innestavano notazioni teopompee di questo tipo. L'anello di partenza della catena lessicografica, di cui la Suda è per noi punto terminale e consolidato, ha probabilmente percepito questa associazione come stringente ma ovvia; la preterizione sulle radici ideologiche delle espressioni Δουλόπολις e Πονηρόπολις potrebbe spiegarsi così.

2.5. *Aristotele, al solito, la sa lunga*

Come abbiamo cercato di mostrare, la categoria paremiografica è messa in gioco in apertura del nostro lemma non casualmente né in modo slegato dalla struttura complessiva del lemma stesso. Si tratta di un contesto di espressioni metaforiche predestinate all'utilizzo proverbiale. La nota formula aristotelica in *Rhet.* 3, 11, 1413a 17-20 è pienamente applicabile:

> καὶ αἱ παροιμίαι δὲ μεταφοραὶ ἀπ' εἴδους ἐπ' εἶδος εἰσίν· οἷον ἄν τις ὡς ἀγαθὸν πεισόμενος αὐτὸς ἐπαγάγηται, εἶτα βλαβῇ, "ὡς ὁ Καρπάθιός", φασιν, "τὸν λαγώ"· ἄμφω γὰρ τὸ εἰρημένον πεπόνθασιν.

Anche i proverbi sono metafore da specie a specie. Ad esempio, se qualcuno introduce nella propria casa qualcosa convinto che si tratti di una buona cosa, ma

dopo ne subisce un danno, si dice: "Come l'uomo di Carpato con la lepre", poiché ad entrambi è capitato quel che si è detto.[1]

Aristotele, in realtà, ci indica la strada anche per inquadrare il senso della struttura del nostro lemma 'introdotto' dalla rubrica παροιμία. È in gioco la perfetta equivalenza del πάσχειν e della βλάβη inevitabilmente riservati a una *pólis* che abbia dato spazio alla sua lepre, i *poneroí*; *poneroí* e *doûloi* sono gli agenti del πάσχειν, in sostanza i due εἴδη che, in questo caso, producono lo stesso effetto. Questa equivalenza, il primo estensore del lemma l'ha percepita nella tradizione da cui ha attinto e l'ha di fatto riprodotta stabilendo l'equivalenza della Poneropoli teopompea con le (presunte) attestazioni di Dulopoli. Due definizioni, *doûloi* e *poneroí*, per una stessa realtà poleica: una realtà sentita come scaduta, avariata, da un'area di polemica politico-ideologica ben caratterizzata, nella quale viene teorizzato l'inquinamento dell'ambiente dominato da *poneroí* e viene forgiata la sua rappresentazione denigratoria come ambiente dominato da schiavi. Questa la linea interpretativa che proveremo a sviluppare ulteriormente. È un'area di pensiero politico impegnata a forgiare metafore in funzione demistificatoria e denigratoria ad aver battuto la strada della paradossale città degli schiavi.

3. Continuità di una dinamica: la Δούλων πόλις di Aristonico

Un parallelo, in età successiva, per la genesi di una toponimia artificiosa, scaturita all'interno di una dinamica di contrapposizione propagandistica, è fornito dalle indicazioni su *póleis* dallo statuto 'diverso' che emergono dalla documentazione sulla rivolta di Aristonico (133-129 a. C.).

Da un lato, come è noto, abbiamo la testimonianza straboniana di una denominazione Ἡλιοπολῖται escogitata da Aristonico per i seguaci raccolti in tutta fretta dopo la sconfitta navale di Cuma e il ritiro nelle zone interne; si tratta di una massa di disperati e di schiavi attirati col miraggio della libertà:

ἡττηθεὶς ναυμαχίᾳ περὶ τὴν Κυμαίαν ὑπὸ Ἐφεσίων, εἰς δὲ τὴν μεσόγαιαν ἀνιὼν ἤθροισε διὰ ταχέων πλῆθος ἀπόρων τε ἀνθρώπων καὶ δούλων ἐπ' ἐλευθερίᾳ κατακεκλημένων, οὓς Ἡλιοπολίτας ἐκάλεσε.[2]

Sconfitto per mare presso Cuma dagli Efesii, risalendo nell'interno radunò rapidamente una massa di uomini senza mezzi e di schiavi convocati in vista della libertà, che denominò 'Cittadini del Sole'.

L'idea di una *Heliópolis*, Città del Sole, città della giustizia e dell'uguaglianza, è ovviamente una mossa squisitamente propagandistica, dettata dall'urgenza e dalla mala parata, da parte del pretendente al trono attalide.

[1] Trad. M. Dorati, mio lo spaziato. Cfr. Tosi, *La lessicografia e la paremiografia*, n. 67 p. 180.
[2] Strab. 14, 1, 38.

Dall'altro lato, abbiamo l'allusione a una 'Città di schiavi' nel decreto di Colofone in onore del benefattore locale Polemeo, che ha ben meritato come ambasciatore presso il Senato romano per risolvere il problema di attacchi e depredazioni nel territorio colofonio, dove spicca un nome di città che ha tutta l'aria di avere a che fare con l'insurrezione di Aristonico:

γινομένης ἁρπαγῆς καὶ ἐφόδου μεθ' ὅπλων καὶ ἀδικημάτων ἐπὶ τῆς ὑπαρχούσης ἡμεῖν χώρας ἐπὶ Δούλων πόλεως, οὐ μόνον τὴν ὑπὲρ ἐκείνων οἰκονομίαν (...) οἰκῆαν τῶν καιρῶν ἐποιήσατο, ἀλλὰ καὶ δόγματι διεκώλυσε τὰς ἁρπαγὰς τῶν σπερμάτων καὶ τὰς βλαβὰς γίνεσθαι κτλ.[1]

(...) dato che avvenivano saccheggi e attacchi in armi e con ingiustizie sul territorio che ci compete al[tempo del?]la Città degli schiavi, non solo (...) ha realizzato una sistemazione per quei fatti adeguata alle circostanze, ma attraverso una decisione del Senato ha impedito che avvenissero i saccheggi delle semine e le devastazioni (...).

Il primo editore dell'iscrizione, Louis Robert, ha focalizzato subito la relazione tra queste parole del decreto e la testimonianza straboniana sugli *Heliopolîtai* di Aristonico. La discussione sull'argomento[2] si è concentrata sul valore da assegnare all'espressione Δούλων πόλις nel decreto per Polemeo. Le posizioni più rilevanti in tempi recenti sono quelle di K. Buraselis e di K. J. Rigsby; il punto nodale è rappresentato dall'interpretazione di ἐπὶ in ἐπὶ Δούλων πόλεως. Se si considera ἐπὶ Δούλων πόλεως indicazione di luogo, come suggerito da Robert e ribadito da Rigsby, avremmo a che fare con «something like a base of slaves during Aristonicus' revolt»,[3] base che avrebbe mantenuto il suo nome (ufficiale) anche dopo la ritirata di Aristonico nell'interno, e che sarebbe stata teatro di saccheggi e azioni di guerra, da parte di soggetti non meglio identificati (e assai discussi),[4] anche dopo la fine di Aristonico. A parere di Buraselis, invece, l'espressione è un riferimento a una «temporal-political entity, (...) presented in an unfavourable light»,[5] un riferimento al periodo in cui era esistito ciò che (al tempo del decreto, cfr. avanti nel testo) porta la denominazione Δούλων πόλις.

[1] L. e J. Robert, *Claros I. Décrets hellénistiques*, fasc. 1, Paris 1989, p. 13, col. II 32-44. *SEG* XXXIX 1243.

[2] Vd. in partic. L. e J. Robert, *Claros I. Décrets hellénistiques*, fasc. 1, Paris 1989, pp. 29 ss., 37 s.; Buraselis, *Colophon... cit.*, pp. 184 ss.; K. J. Rigsby, *Agathopolis and Doulopolis*, «EA» 38, 2005, pp. 109-115. Vd. anche J.-L. Ferrary, *Le statut des cités libres dans l'Empire romain à la lumière des inscriptions de Claros*, «CRAI» 1991, pp. 557-577; S. Bussi, *La monetazione di Aristonico*, «RIN» 98, 1997, pp. 109 ss.; Ead., *Aristonico. Eliopolis e la Doylon polis*, Milano 1998, pp. 61 ss.; C. Mileta, *Eumenes III. und die Sklaven. Neue Überlegungen zum Charakter des Aristonikosaufstandes*, «Klio» 80, 1998, 47 ss., 55 s.

[3] Buraselis, *Colophon... cit.*, p. 185.

[4] Romani e loro alleati secondo Buraselis (*Colophon... cit.*, in partic. p. 199); secondo Rigsby, «the depredations are true attacks on Colophonian territory by the people of Slave City» (Rigsby, *Agathopolis... cit.*, p. 113). Cfr. Ferrary, *Le statut... cit.*, n. 3 p. 558.

[5] Buraselis, *Colophon... cit.*, pp. 190 ss.

Nonostante le riserve di Rigsby sull'esemplificazione addotta da Buraselis a favore di un'interpretazione di ἐπὶ Δούλων πόλεως in senso temporale, il parallelo tucidideo (6, 6, 2), per il richiamo fatto dagli ambasciatori segestani a una situazione bellica pregressa all'alleanza stipulata «al tempo di Lachete e della guerra precedente» (ἐπὶ Λάχητος καὶ τοῦ προτέρου πολέμου), sembra particolarmente indicativo, così come coerenti sembrano, per l'implicazione di un dato toponomastico, gli esempi di ἐπὶ Τροίας nel senso di «al tempo della guerra di Troia».[1]

In realtà, l'idea di una località dissidente chiamata ufficialmente Δούλων πόλις da cui partirebbero gli attacchi e le azioni di saccheggio nel territorio colofonio comporta alcune difficoltà, a partire dal fatto che il decreto non fa riferimento esplicito alla Δούλων πόλις come centro di partenza degli attacchi.[2] L'insistenza su questa idea costringe Rigsby a postulare un rapporto di alleanza tra questo ipotetico centro controllato da sostenitori di Aristonico, a cui sarebbe stato confermato uno *status* di autonomia, e Roma; ipotesi su ipotesi, sarebbe seguita la riannessione della base da parte dei Colofonii grazie ad un ulteriore successo diplomatico facilmente conseguito presso i senatori, di cui dovremmo immaginare il «discomfort (...) with having as allies former slaves and partisans of Aristonicus».[3] I *servi* installati *in turri Lascutana*, nel territorio di Hasta, a cui L. Emilio Paolo nel 189 a. C. concede libertà e possedimenti in cambio, «surely», del loro «aid to the Roman army in reducing Hasta»,[4] non sono in realtà equiparabili, come vorrebbe Rigsby, ai δοῦλοι di Aristonico: questi *servi* non partono come sostenitori di una insurrezione contro gli interessi dei Romani.

Ora, anche accettando l'idea di un riferimento, nel decreto, a un luogo, quest'ultimo avrebbe una denominazione, 'Città di schiavi', che, in considerazione dello *slogan* di Aristonico 'Città del Sole', non può non apparire frutto di un rovesciamento polemico della concezione positiva di *Heliópolis*. Lo stesso Rigsby ammette che «the Colophonians' word for them, "City of Slaves", expressed hatred» (nei confronti dei presunti dissidenti installati nel territorio, «hovewer they called their new city»).[5] Va poi doverosamente tenuto in conto il fatto che il decreto onorifico r i e v o c a i momenti di difficoltà nel territorio colofonio; in ogni caso il nome Δούλων πόλις, poleonimo reale o meno, è con certezza solo quello i n u s o a l m o m e n t o d e l l a r e d a z i o n e d e l d e c r e t o. Un momento posteriore non solo alla fine dell'insurrezione di Aristonico, risvolti di ventilata sovversione sociale inclusi, ma anche al periodo di disordine conseguente che avrebbe motivato la mis-

[1] *Ibid.*, pp. 189 s. «parallels (...) uncogent» a parere di Rigsby (*Agathopolis... cit.*, p. 113).

[2] Ferrary, *Le statut... cit.*, pp. 558 s.; Buraselis, *Colophon... cit.*, p. 186; Rigsby, *Agathopolis... cit.*, pp. 113 ss.

[3] Rigsby, *ibid.*, pp. 114 s.

[4] *ILLRP*² 514.

[5] Rigsby, *Agathopolis... cit.*, p. 114.

sione diplomatica di Polemeo per sollecitare l'intervento del senato romano. Il che rende, a mio avviso, inefficace l'obiezione di Rigsby, secondo il quale l'impegno assunto dal senato per i successivi governatori che passeranno nella provincia (φροντίζωσιν δὲ περὶ τούτων <ε> καὶ ἐνισχύωσιν οἱ διαβαίνοντες εἰς τὴν ἐπαρχήαν στρατηγοί) «speaks against a temporal reading of ἐπὶ Δούλων πόλεως»; questo vale, infatti, come obiezione solo se si àncora, come nell'opzione di Buraselis, la situazione di ἁρπαγή, ἔφοδος μεθ' ὅπλων e ἀδικήματα nel territorio colofonio al periodo precedente alla disfatta di Aristonico del 129 a. C.; non così se si tiene presente che il nome-epiteto Δούλων πόλις è quello 'ufficializzato' nel decreto, ma nulla assicura che lo fosse già prima: insomma, nulla impedisce che nel decreto ci si riferisca agli ἀδικήματα patiti da una zona del territorio che ora viene designato unanimemente col nome di 'Città di schiavi' (in polemica col nome programmatico che era stato propagandato da Aristonico, 'Città del Sole'), così come nulla osta alla possibilità di una indicazione temporale, con riferimento ad ἀδικήματα al «territorio che ci appartiene», ἐπὶ τ(ῆ)ς ὑπαρχούσ(η)ς (ἡ)μεῖν, all'epoca di quello che in un periodo precedente (anche allo stesso momento degli ἀδικήματα) era stato propagandato come avvento di una città del Sole e dell'uguaglianza, e che ora viene letto e dichiarato come sventata minaccia di una città di schiavi.

In breve, i problemi cui si allude nel decreto sono di epoca precedente al decreto stesso, mentre il nome è coevo: il buon senso suggerisce che si tratti di un nome, qualunque sia stato il momento della sua coniazione, in ogni caso invalso e consolidato dopo l'eliminazione di Aristonico; nome diffuso da una contro-propaganda a vilipendio della memoria, in particolare, della minaccia sociale ricordata da Strabone: una minaccia legata al nome propagandistico *Heliopolîtai*. La categoria della Δούλων πόλις colofonia è senz'altro quella dei «denigrating/ironical polis-compounds».[1]

La Dulopoli colofonia e il suo referente polare, la Eliopoli di Aristonico, rappresentano un'importante spia delle modalità genetiche di nomi di presunte *póleis* 'intitolate' a schiavi: una genesi polemico-sarcastica, di reazione e risposta; in questo caso, di risposta all'intenzione, proclamata propagandisticamente, di stabilire una denominazione ufficiale e propagandistica di 'Città del Sole' aperta egualitariamente ad ἄποροι e a δοῦλοι. La 'coniazione' dello pseudo-poleonimo Δούλων πόλις di area colofonia si deve ad un'intenzione polemica analoga a quello della Poneropoli teopompea. Differisce tuttavia nel principio ispiratore, in questo caso legato alla denigrazione *post eventum* della

[1] Così, a mio giudizio correttamente, Buraselis, *Colophon... cit.*, pp. 191 s. («A real "City of Slaves" could not and did not ever exist so that the use of the term inside a political vocabulary to describe a movement like that of Aristonicus would perfectly mix the monstrous with the derisive», p. 193), 203 s.

rivolta di Aristonico, mentre nel caso di Teopompo è all'opera un parametro di valutazione negativa generale applicato dalla forma mentale aristocratica.

Per quel che concerne la concatenazione di luoghi presentati come *póleis* chiamate 'città di schiavi', la vicenda successiva di *Heliópolis / Doúlon pólis* rafforza l'impressione che nel nostro lemma ci troviamo di fronte alla raccolta di casi relativi alla formazione di un detto proverbiale non a partire da un nome reale ed ufficiale di una *pólis* o da caratteristiche o circostanze ad essa collegate, ma piuttosto a partire da una denominazione accessoria, parodistica o più decisamente dissacrante e denigratoria, affibbiata a una località sulla base di un metro di giudizio ideologico ed etico-politico. Casi di località, insomma, che, se anche esistevano là dove le notizie raccolte dalla lessicografia la localizzavano come città reale, ufficialmente dovevano portare tutt'altro nome. Gli ἔστι relativi a *póleis* 'di schiavi', e poi 'di *poneroí*' nel lemma della Suda vanno intesi come un «c'è», un «esiste» non in senso assoluto o nella realtà concreta; si tratta di un «c'è» riferito alla convenzione dell'appellativo, del nomignolo che di fatto subentra alla denominazione ufficiale.

Assodato questo, la riflessione deve, ancora, appuntarsi sui meccanismi genetici della Poneropoli ricordata da Teopompo e sui motivi dell'associazione che di fatto nel lemma viene stabilita con i casi di Dulopoli. Occorre riflettere su quale area specifica di pensiero possa essere titolare dell'atteggiamento denigratorio che è alla base della coniazione di questo genere di poleonimi fittizi e polemici; la ricerca va indirizzata su un'area in cui l'idea di *ponerós* è fortemente collegata a quella di *doûlos*. Le conclusioni in tal senso le trarremo al § 5.

4. Stratificazione del lemma

Per il frammento teopompeo conosciamo almeno due testimoni anteriori al lemma della Suda. L'atticista Pausania, nella sua Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή del II d. C., include la voce δούλων πόλις[1] che il compilatore della Suda riproduce fedelmente. Lo aveva già fatto, prima della Suda, Fozio nella sua Λέξεων συναγωγή (δ 729).[2] Possiamo pensare a uno dei casi di confluenza nella Suda del *Lexicon* di Fozio, ma accanto a materiale autonomamente tratto da differenti stesure di un lessico atticista.[3]

In Pausania atticista, dunque, allo stato attuale delle conoscenze, possiamo constatare la prima sicura attestazione di una struttura su cui occorre riflettere. Come s'è detto (§ 2), la collocazione introduttiva nella rubrica παροιμία è un importante segnale del campo di applicazione primario dell'espressione

[1] δ 25: H. Erbse, *Untersuchungen zu den attizistischen Lexika*, Berlin 1950, p. 173.

[2] Per l'epoca epoca successiva cfr. Apostol. 6, 35 (*Paroem.* II, p. 371).

[3] F. Bossi, *Sui rapporti tra Fozio e la* Suda, «Eikasmos» 13, 2002, pp. 269 ss.

δούλων πόλις, che da un lato ci indirizza alla retta comprensione del suo carattere squisitamente metaforico e dall'altro, lo vedremo meglio più avanti, fornisce gli elementi per inquadrare un centro propulsore, quello della commedia di v secolo e della polemica politico-ideologica che la commedia riflette. In ogni caso, in Pausania atticista troviamo già cristallizzata la consequenzialità concettuale e l'associazione spontanea tra l'immagine di una Δουλόπολις e quella di una Πονηρόπολις.

Ovviamente il livello di II sec. d.C. è già un livello tardo, in cui hanno lasciato il segno processi di stratificazione e di banalizzazione. Tuttavia il nostro lemma, in qualche modo contro le sue stesse intenzioni di asettica elencazione di pseudo-toponimi, proprio con questa associazione conserva gli indizi di una genesi tutta di area metaforica che si rivela ideologica, politica. Per il resto Πονηρόπολις, in sé, subisce lo stesso destino e lo stesso processo di banalizzazione che ha conosciuto Δουλόπολις. Quello che ha tutta l'aria di essere un conio satirico di Teopompo per 'dare il nome che merita' a Filippopoli[1] è diventato un poleonimo ufficiale ed esclusivo già a livello di Artemidoro di Efeso, con un significativo rovesciamento del senso originario: Filippo concentra i *poneroí* nella città che porta il loro nome, ma lo fa non per implicita sintonia, bensì per rinchiuderli e punirli (καὶ Ἀρτεμίδωρος φησὶν, ὅτι ὁ Φίλιππος ἔκτισε Πονηρῶν πόλιν καλουμένην, ἐν ᾗ πάντας τοὺς πονηροὺς κολάζων καθείργυεν);[2] per Plinio Poneropoli è un nome ufficiale, ma anteriore a Filippopoli (*oppidum sub Rhodope Poneropolis antea, mox a conditore Philippopolis, nunc a situ Trimontium*);[3] per Plutarco è Filippo stesso a dare il nome – non propriamente elogiativo – alla sua fondazione (ὥσπερ ἡ πόλις, ἣν ἐκ τῶν κακίστων καὶ ἀναγωγοτάτων κτίσας ὁ Φίλιππος Πονηρόπολιν προσηγόρευσεν).[4] La metafora denigratoria nei confronti di Filippo e *hetaîroi* si perde progressivamente, e insieme il rapporto stesso tra il nome ufficiale e il nomignolo dispregiativo. Sintomatico in tal senso l'approccio, nel II d. C., di Elio Erodiano, il quale nella *De prosodia catholica* non stabilisce alcuna connessione tra i due toponimi, elencando prima una Πονηρόπολις πόλις ἐν Θρᾴκῃ (92, 28) e poco dopo (92, 30-31) la Φιλιππόπολις πόλις Μακεδόνων, Φιλίππου τοῦ Ἀμύντου κτίσμα ἐν τῷ Ἕβρῳ; ciò pur non essendo affatto disinteressato in generale a casi di metonomasia di *póleis*, come dimostra subi-

[1] Riguardo alla «doppelten überlieferung der namen [Filippopoli-Poneropoli]», sicuramente condivisibile l'opinione di Jacoby: «der offizielle war Πονηρόπολις gewiss nicht» (*FGrHist* IIB [Komm.], p. 376). Teopompo esplicita qui, appunto, la sua valutazione negativa a tutto tondo su Filippo e il suo *entourage* con l'immagine di un luogo esecrabile dove giustamente Filippo sarebbe stato «degno di abitare con i suoi compari» (L. BERTELLI, *L'utopia greca*, in *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, dir. L. FIRPO, I, Torino 1982, p. 478).

[2] *Append. prov.* 3, 91 (*Paroem.* I, p. 434).

[3] PLIN. *nat.* 4, 41. «Sed Plinius errasse videtur» (WICHERS, *Theopompi ..., cit.*, p. 191).

[4] PLUT. περὶ πολυπραγμοσύνης 10, *Mor.* 520B.

to dopo (92, 33-35) per Anfipoli.[1] Stefano di Bisanzio (*s. v.*) non ha dubbi nel prendere seriamente nome della città e degli abitanti (Πονηρόπολις, πόλις ἐν Θράκῃ. ὁ πολίτης Πονηροπολίτης).

Resta aperto il problema del livello di formazione della struttura che stabilisce l'associazione e quindi il problema della continuità della sua percezione; in altre parole, il momento in cui si sono accostate le idee di Dulopoli e di Poneropoli sulla base di una origine ideologica ben nota e il momento a partire dal quale l'accostamento è divenuto meccanico e inconsapevole delle radici ideologiche. Il primo architetto del lemma, sia Pausania o qualcun altro prima, potrebbe collocarsi in un punto qualsiasi tra questi due momenti o coincidere con uno di essi. Se Pausania coincide con il primo momento, allora può aver costruito il lemma per aver percepito la valenza della Poneropoli teopompea e la sua equivalenza con Dulopoli su questo piano ideologico. Al punto terminale della catena lessicografica rappresentato dalla Suda è comunque interessante constatare che con la ripresa, pur se acritica, di quanto implicito nell'architettura del lemma si è conservata una associazione consolidata e indiscussa.

In sostanza, nell'incrocio tra tradizione lessicografica e tradizione paremiografica si individuano confluenze e contrapposizioni di varia provenienza. La parte del leone la fa comunque un gusto di erudizione paradossografica, che utilizzando una tradizione che va da Ecateo a Mnaseas a Sosicrate a Artemidoro a Olimpiano perde, in Δούλων πόλις, la distinzione tra nome e nomignolo. Il dato fondamentale è che all'origine di tutto questo processo di stratificazione stanno espressioni proverbiali, o deputate a divenire tali, ricorrenti nella commedia 'politica' di v secolo. Quest'ultima, a sua volta, riflette e lavora su elementi della polemica politico-ideologica della seconda metà del v secolo ateniese, in particolare su un filone utopistico-satirico caratteristico della polemica aristocratica contro i valori della democrazia. La sezione teopompea del lemma si innesta in questo filone.

4.2. *Il caso Ecateo*

Stefano di Bisanzio (s. v. Δούλων πόλις) attesta che Ecateo menzionava una *pólis* libica con questo nome.[2] Si tratta evidentemente della stessa località la cui attestazione nel lemma della Suda è attribuita ad Eforo:[3]

Δούλων πόλις· πόλις Λιβύης, Ἑκαταῖος ἐν περιηγήσει. καὶ ἐὰν δοῦλος εἰς τὴν πόλιν ταύτην λίθον προσενέγκῃ, ἐλεύθερος γίνεται κἂν ξένος ᾖ. ἔστι καὶ ἑτέρα Ἱεροδούλων,

[1] Ἀμφίπολις πόλις Μακεδονίας κατὰ Θράκην, ἥτις Ἐννέα ὁδοί ἐκαλεῖτο. κεκλῆσθαι δὲ Μυρίκην καὶ Ἠιόνα, Ἀμφίπολιν δὲ διὰ τὴν περίρροιαν τοῦ Στρυμόνος, ὡς Θουκυδίδης τετάρτῃ.

[2] *FGrHist* 1 F 345. Per le sezioni del lemma di Stefano su Ecateo e su Cratino cfr. AEL. HERODIAN. *de pros. cath.* 93.

[3] *FGrHist* 70 F 50.

ἐν ᾗ εἷς μόνος ἐλεύθερός ἐστι. φασὶ καὶ κατὰ Κρήτην Δουλόπολιν εἶναι χιλίανδρον. σημειωτέον δ' ὅτι Κρατῖνος ἐν Σεριφίοις πόλιν δούλων φησίν, (...) "εἶτα Σάκας ἀφικνῇ καὶ Σιδονίους καὶ Ἐρεμβούς, ἔς τε πόλιν δούλων, ἀνδρῶν νεοπλουτοπονήρων". ἔστι καὶ χωρίον ἐν Αἰγύπτῳ Δουλόπολις, ὥς φησιν Ὀλυμπιανός. τὸ ἐθνικὸν Δουλοπολίτης.

Città degli Schiavi: città di Libia, Ecateo nella *Periegesi*. E se uno schiavo trasporta una pietra in questa città, diventa libero, anche se straniero. C'è anche un'altra di Schiavi sacri, nella quale uno solo è libero. Dicono che anche a Creta c'è una Dulopoli di mille abitanti. Da notare che Cratino nei *Serifii* dice 'città di schiavi' (...) "Giunge poi dai Saci, e dai Sidonii, e dagli Erembi, a una città di schiavi, di uomini che sono gentaglia neoarricchita". C'è anche un luogo in Egitto, Dulopoli, come dice Olimpiano. L'etnico è Dulopolite.

Ovviamente il livello alto di tradizione rappresentato da Ecateo ha costituito un polo d'attrazione per l'indagine; alla testimonianza ecataica è stata in qualche modo attribuito un carattere di archetipo per il poleonimo e per le dinamiche, dal sociale al mitico-rituale, che si è supposto fossero ad esso sottese. L'attenzione della critica si è focalizzata in particolare sulla strana forma di manumissione guadagnata allo schiavo che porti una pietra in questa città; questo è diventato quasi automaticamente la base per l'analisi del fenomeno in generale, specie in studi di taglio antropologico.[1] Va subito ricordato tuttavia che Jacoby riteneva di avere buone ragioni per dubitare dell'attribuzione a Ecateo di nulla di più del ricordo di una *pólis* libica in cui una struttura templare offriva asilo e inviolabilità ad un eventuale καταφυγὼν οἰκέτης, in modo analogo a quanto Erodoto (II 113, 2) ricorda in area canopica; mentre le indicazioni sulla liberazione e immissione nella cittadinanza per l'apporto di pietre potrebbe essere di Eforo «oder einer der vielen autoren, die diese sprichwörtlich schon von Kratinos (...) und Eupolis (...) verwertete stadt nannten».[2] Il che basterebbe già a togliere il puntello ecataico alla possibilità di un'attestazione di poleonimo reale a un livello cronologico alto, da un lato, e dall'altro ad attenuare parecchio l'impressione di spia di presunte radici rituali del fenomeno. Ma c'è di più.

Risalga o no ad Ecateo, nella testimonianza sulla pratica di manumissione relativa a questa città (εἰς τὴν πόλιν ταύτην) non sembra essere affermata l'esistenza concreta del poleonimo. È proprio la descrizione di questa pratica stra-

[1] P. VIDAL-NAQUET, *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, Roma 1988, pp. 193 ss.; A. PARADISO, *Forme di dipendenza nel mondo greco. Ricerche sul VI libro di Ateneo*, Bari 1991, pp. 131 ss. Sostanzialmente campata in aria l'interpretazione di S. IORDANOV, *Doulopolis. Sur l'origine d'une image mythologique*, «DHA» 19, 1993, pp. 173 ss.; cfr. nn. 1-2 p. 34.

[2] *FGrHist* Ia [Komm.], p. 373. Cfr. la perplessità esternata da Jacoby a proposito della concretezza dei riferimenti alla Dulopoli in Cratino e in Eupoli («Ob Kratinos (...) und Eupolis (...) an einem bestimmten ort dachten, ist kaum zu sagen», *FGrHist* IIIb [Noten], n. 18 p. 205). Vd. oltre nel testo.

vagante a indirizzarci verso una lettura diversa. Il punto essenziale, a mio avviso, è questo: la singolarità dell'usanza fa scaturire il nome. Quest'ultimo è una definizione, non un toponimo ufficiale (in perfetta consonanza con una regola, abbiamo visto, costante), coniata forse dallo stesso Ecateo. Una definizione-commento alla peculiarità dell'affrancamento, in una località esterna al mondo greco, in cui si seguivano regole 'anomale'. Si è indagato a fondo, come s'è detto, questo rituale, e certo, su un piano molto generale, possono anche essere messe in gioco le categorie di «simbolismo rituale e iniziatico» e di «atto liberatorio e iniziatico»,[1] per il trasporto di pietre che guadagna allo schiavo l'affrancamento. Tuttavia un po' meno ci si è chiesti il perché di quella che ha tutta l'aria di una transazione. "Io do una cosa a te, tu dai una cosa a me": nessuno fa niente per niente, etc. etc. Al fondo, non poteva non esserci un motivo economico; se si tratta realmente di pietre, quello che viene letto come rituale potrebbe essere un puro e semplice apporto (προσενέγκῃ) di materiali da costruzione o una certa prestazione d'opera in un dato momento vitale per la collettività.[2] Non sembrano indispensabili ritualismi simbolici o allusivi. Un sano richiamo al buon senso in questa direzione si deve a Buraselis, il quale opportunamente, anche se cursoriamente, rileva, a proposito del trasporto della pietra, che «possibly this was just a way to stress the comparative value of such building material in an area bordering on the desert».[3] Il fondamento concreto ed economico del sistema di manumissione in vigore nella località libica evidentemente o non era noto, perché ad Ecateo (o comunque alla fonte di Stefano sulla pratica libica) può essere arrivata solo la notizia dell'anomalia degli affrancamenti nella località e non delle motivazioni concrete dell'anomalia stessa, o in ogni caso questa motivazione poteva apparire irrisoria e sfuggire alla logica greca di Ecateo o dei suoi informatori. Così scattava la nozione 'Città di schiavi', *pólis* anomala in cui l'inquadramento nei ranghi cittadini con lo statuto di libero a schiavi anche stranieri di fatto, agli occhi di osservatori greci, si svendeva. Non di

[1] Paradiso, *Forme di dipendenza ... cit.*, pp. 134 e 136. La fondamentale dimensione extra-greca della notizia attribuita ad Ecateo toglie ogni plausibilità all'interpretazione di Iordanov (*Doulopolis ... cit.*, pp. 175 s.) del trasporto della pietra all'interno delle pratiche di iniziazione di unità efebiche marginali.

[2] Anche il problematico riferimento ad «un'altra città, di *ierodoûloi*, nella quale uno solo è libero» va, a mio avviso, interpretata con la stessa logica di fondo; nel lemma, con gli *ierodoûloi* viene evocata per analogia una categoria diversa di soggetti, e l'associazione di idee è basata sul fatto che nel caso precedente era in gioco una dinamica che produce un 'liberi tutti' in cambio di un servizio; nel secondo caso il privilegio è accordato a uno solo: evidentemente, in cambio di un servizio o di un ruolo specifico (cfr. *App. prov.* III 91: ἐν ᾗ μόνος ἐλεύθερός ἐστιν ὁ τῆς Ἀρτέμιδος ἱερεύς [*Paroem.* I, pp. 433 s.]). Iordanov non si è accorto che qui si parla di due realtà poleiche distinte («mais à côté des esclaves affranchis dans la ville il y avait les ἱεροδούλοι [*sic*], et l'un d'entre eux seulement était libre», Iordanov, *Doulopolis... cit.*, p. 175).

[3] Buraselis, *Colophon... cit.*, pp. 192 s.

poleonimo si tratta, ma di epiteto sostitutivo di un nome ufficiale, ricordato e diffuso nelle modalità usuali che abbiamo abbondantemente ricordato; in qualche modo, il criterio generale nel valutare una Dulopoli ce lo offre Plinio, a proposito della località caria Acanto: «Acanthus, alio nomine Dulopolis»: non poleonimo alternativo, ma con ogni probabilità, come ha ben suggerito Buraselis, un «mocking byname», basato su una situazione analoga alla Dulopoli libica di Ecateo o Eforo.[1] Tutti casi di commento greco all'alterità.

4.3. *Le altre città degli schiavi in Stefano*

Intervallati da una citazione da Cratino su cui torneremo, Stefano elenca due localizzazioni di Dulopoli: per prima, la Dulopoli κατὰ Κρήτην, per la quale non fornisce il testimone, specificato invece nel lemma di cui ci occupiamo. Sosicrate cretese, probabilmente negli ultimi decenni del II secolo a. C., nel primo libro dei suoi *Kretiká* parlava della Dulopoli di Creta.[2] La regola della cautela nel prendere per riferimento a poleonimi reali o ufficiali questo tipo di testimonianza va rispettata anche in questo caso, per un paio di motivi. È stato innanzitutto osservato come l'espressione possa riferirsi non a una *pólis* canonica ma a una postazione di mercato permanente di schiavi.[3] Ma anche un altro aspetto può essere messo in gioco per escludere questa 'città' cretese e il suo nome dal novero dei siti reali. Stefano precisa qualcosa in più rispetto alla tradizione che confluisce nella Suda: la Dulopoli cretese era χιλίανδρος. Il dettaglio sulla consistenza numerica, per una città 'diversa', potrebbe essere un indizio di un'appartenenza dell'informazione sulla Dulopoli cretese all'area della costruzione utopistica; un'area che lavora su proposte alternative alla *pólis* e alla *politeía* vigente;[4] il che indirizzerebbe verso un poleonimo, ancora, metaforico.

Quanto alla Dulopoli egizia accreditata da Stefano ad Olimpiano, il fatto che il nome Δουλόπολις sia quello di un χωρίον mi sembra eloquente,[5] e fa pensare all'intenzionale amplificazione di una realtà ben lontana dalla struttura di una vera *pólis*; una sorta di ammiccamento satirico.

Tutto ciò va opportunamente rilevato e intuito dietro l'asettico elenco di toponimi offerto dal lemma di Stefano di Bisanzio. L'approccio lessicografico, in generale, come s'è visto, è tendenzialmente inclusivo e opta decisamente per una lettura 'seria', concreta e 'documentata' di termini come Δουλόπολις. Banale rammentarlo, ma a Stefano, in particolare, interessavano unicamente *ethniká* e specificamente nomi di popoli e *póleis*. A lui, come a

[1] *Ibid.*, p. 193.

[2] *FGrHist* 461 F 2.

[3] S. SPYRIDAKIS, *Ptolemaic Itanos and Hellenistic Crete*, Berkeley 1970, p. 39; P. BRULÉ, *La piraterie crétoise hellénistique*, Paris 1978, p. 25; BURASELIS, *Colophon…*, *cit.*, p. 193.

[4] BULTRIGHINI, «Maledetta democrazia»…, *cit.*, pp. 257 s., 268 s.; cfr. oltre nel testo.

[5] Cfr. BURASELIS, *Colophon…*, *cit.*, n. 36 p. 193.

tutti i suoi prededessori e ai lessicografi successivi, faceva gioco elencare nomi come nomi ufficiali di *póleis*, non come appellativi metaforici di origine polemico-ideologica.

4. 4. *Realtà comica, utilizzo paremiografico, origine politico-ideologica*

Come s'è visto, la testimonianza attribuita ad Ecateo sull'affrancamento guadagnato col trasporto di pietre probabilmente non si riferiva alla denominazione ufficiale di una *pólis*, ma forniva una definizione greca per una pratica anomala di area non greca. Le prime attestazioni di Δούλων πόλις come 'Città di schiavi' in senso letterale e assoluto iniziano per noi, dunque, con l'utilizzo dell'espressione nella commedia dalla seconda metà del v: e sono nel segno del rovesciamento paradossale, dell'*adýnaton*. Sappiamo che prima Eupoli, più tardi Anassandride, hanno messo in bocca a un personaggio la nozione di δούλων πόλις per affermarne l'impossibile esistenza. A Eupoli:

οὐκ ᾤμην εἶναι Δούλων πόλιν[1]

fa eco Anassandride nell'*Anchise*:

οὐκ ἔστι δούλων, ὦγάθ', οὐδαμοῦ πόλις.[2]

Da parte sua Cratino, in un passo fondamentale su cui torneremo (§ 5), parte dall'idea di una collocazione di una *pólis* possibile solo ai margini del mondo conosciuto.

A questo evidente topos 'reagiscono' lessicografi e paremiografi, che puntano a una contrapposizione con le (presunte) indicazioni di *póleis* che avrebbero portato realmente questo nome ufficiale. Il modo in cui il frammento di Eupoli è citato nel testimone, il lessicografo Esichio, è eloquente:

Δούλων πόλις· Εὔπολις Μαρικᾶι 'οὐκ ᾤμην εἶναι' λέγει 'Δούλων πόλιν'. ἔστι δὲ ἐν Κρήτῃ καὶ Λιβύῃ.[3]

In Esichio è rispettata la 'priorità genetica' del presunto toponimo, facendo riferimento in prima istanza alla tradizione comica, col suo significativo confinamento della Dulopoli nel campo dell'improbabile; ma l'opinione sull'inesistenza di una δούλων πόλις esternata nel *Maricante* di Eupoli viene immediatamente smentita: la precisazione introdotta dal δέ suona come ossequio a quello che a livello di Esichio è ormai un consolidato *must* lessicografico.

Così, quando troviamo nella tradizione paremiografica la notizia che Mnasea Periegeta, nel III a. C., parlava esplicitamente di una località chiamata Δούλων πόλις in Libia dobbiamo riflettere sulla struttura del lemma:

[1] Eup. fr. 212 K.-A. [2] Anax. fr. 4 K.-A. Vd. oltre nel testo. [3] Hesych. δ 2258.

Μὴ ἔνι δούλων πόλις· πόλις ἐστὶν ἐν Λιβύῃ Δούλων πόλις καλουμένη, ὡς Μνασέας ἱστορεῖ ὁ Πατρεύς.[1]

Con ogni probabilità Mnasea desume il dato (equivoco) da Ecateo, ricordando il nomignolo al posto del poleonimo reale; il dato viene puntualmente contrapposto all'espressione proverbiale («non c'è, non è possibile una città di schiavi») per la quale non è da escludersi, in analogia con gli altri casi, un'estrapolazione dalla tradizione comica. È sintomatico che nella tradizione paremiografica figuri anche l'interpretazione di οὐκ ἔστι δούλων πόλις esclusivamente (e razionalmente) come allusione a cosa rara (διὰ τὸ σπάνιον εἴρηται).[2] Ma, come s'è visto, il meccanismo prevalente e consolidato è quello della contrapposizione tra il dato proverbiale, di più o meno dichiarata origine comica, e l'attestazione di località (più o meno reali), per le quali, come s'è detto, al massimo si può ammettere una denominazione accessoria 'Città di schiavi', un soprannome denigratorio, che viene ricordato in luogo, e scambiato per, il nome ufficiale. Questo è il meccanismo che fa da innesco all'interesse lessicografico, e su cui la lessicografia costruisce.

Ci si deve interrogare sul contesto e sul senso ultimo dell'espressione nei comici. A livello di riflessione ideologica di IV secolo, che dobbiamo supporre Anassandride riecheggiasse, l'espressione, a giudicare dai versi, fortunatamente conservati, che la commentano, a ben guardare sembrano consistere in una sintesi di elementi tradizionali di polemica aristocratica:

οὐκ ἔστι δούλων, ὦγάθ', οὐδαμοῦ πόλις,
τύχη δὲ πάντα μεταφέρει τὰ σώματα.
πολλοὶ δὲ νῦν μέν εἰσιν οὐκ ἐλεύθεροι,
εἰς αὔριον δὲ Σουνιεῖς, εἶτ' εἰς τρίτην
ἀγορᾷ κέχρηνται· τὸν γὰρ οἴακα στρέφει
δαίμων ἑκάστῳ.[3]

Non esistono da nessuna parte, bello mio, città di schiavi,
ma la sorte sposta tutte le persone.
Molti ora sono non liberi,
e invece domani sono cittadini del Sunio, e poi dopodomani
hanno in mano l'agorà:[4] gira infatti il timone
un demone a ciascuno.

[1] F 38 Müller, in *Append. prov.* 2, 84; 3, 91 (*Paroem.* I, pp. 411, 433 s.).

[2] [PLUT.] *Prov.* 22 (*Paroem.* I, p. 324). Cfr. *Paroem.* Suppl. V, p. 17.

[3] ANAX., *PCG* II 4.

[4] La *climax* dei vv. 3-5 rende inaggirabile, a mio avviso, l'interpretazione di Schweighaeuser *reipublicae administrandae participes fiunt* (vd. A. MEINEKE, *FCG* III, p. 163; cfr. *PCG* II, p. 240): da una integrazione nella cittadinanza proverbialmente 'alla Suniense' (*haud inepte coniicias Sunienses in admittendis civibus admodum faciles fuisse*, MEINEKE *ibid.*) è prefigurato un percorso di (abusiva)

Quello che dice il personaggio a cui Anassandride dà qui voce, sembra dica una cosa diversa dall'affermazione dell'impossibilità di una città di soli schiavi. Qui si dice in realtà che non esistono città di stabili schiavi. Sullo sfondo si percepisce una polemica contro lo statuto incerto dello schiavo come paradigma massimo di un'instabilità sociale e di ruolo che riguarda tutti i *polîtai*. È esattamente quello che troviamo in uno dei manifesti dell'antidemocrazia, la *Costituzione degli Ateniesi* cosiddetta dello Pseudo-Senofonte, e che suggerisce un forte collegamento tra la descrizione della Poneropoli teopompea e le idee dell'Anonimo sulle conseguenze deprecabili del dominio dei *poneroí* (vd. sotto, § 5.1). Quello che ha tutta l'aria di essere condensata nei versi di Anassandride è l'applicazione pratica, sul terreno della polemica ideologica e politica, della riflessione tradizionale sulla mutabilità della condizione umana. C'è un inaggirabile sapore teognideo, nella *climax* denunciata ai vv. 3-5, che porta gli 'schiavi' progressivamente a spadroneggiare nella cosa pubblica.[1]

Nei precedenti di v secolo si individua una variazione sul tema. Qui, come i frammenti di Cratino e di Eupoli consentono di dedurre, l'espressione è sentita soprattutto come metafora del paradossale, dell'assurdo, dell'improbabile fuorché in zone ai margini del mondo e del reale. Ma la dinamica 'di ponte' tra l'immagine del δοῦλος e quella del πονηρός, che stiamo qui avvicinando sulla scorta del frammento teopompeo e della struttura in cui esso è inserito, può indirizzarci ad una ipotesi sulla contestualizzazione del richiamo alla δούλων πόλις nella commedia politica. Buraselis ha sfiorato il nocciolo del problema, a proposito della dichiarazione «non credevo che ci fosse una città di schiavi»: «apparently until the person speaking discovered its existence *par license poétique*».[2] Io credo che si possa compiere un passo ulteriore verso un'interpretazione, ancora, che tenga conto di un'area polemico-ideologica di riferimento. La *license poétique* non si esercita in astratto o solo per gusto del paradosso. Siamo probabilmente di fronte a un topos che metteva in campo l'esternazione su un 'luogo impossibile' che invece la pessima condizione politica coeva rendeva (purtroppo) possibile ed operativa, ovviamente su un piano metaforico. In parole povere, il passaggio comico dovrebbe essere: "una Dulopoli è assurda, e non dovrebbe esistere in natura; ma Atene è come se lo fosse". E il personaggio in Cratino, come vedremo, in questo luogo ai margini (popolato in realtà da un certo tipo di Ateniesi!) ci arriva.

ascesa, dalla condizione (metaforica) più bassa possibile fino all'esercizio di un ruolo indebito nella *pólis*.

[1] Cfr. THEOGN. 39 ss. 53 ss., 667 ss. Sull'utilizzo della silloge come «manuale politico per i giovani aristocratici delle eterie nella loro lotta contro il vigente regime» (F. SARTORI, *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo a. C.*, Roma 1957, p. 22), vd. BULTRIGHINI, «Maledetta democrazia» ..., *cit.*, pp. 156 s.

[2] BURASELIS, *Colophon... cit.*, p. 192.

Che la *doúlon pólis* fosse solo un *adýnaton* non lo dicevano del resto solo i commediografi; Aristotele lo teorizza ed è esplicito. Non può essere concepita come *pólis* (οὐκ ἔστι) una comunità di esseri viventi (schiavi e altri, animali etc.) non liberi e non dotati di autodeterminazione (εἰ δὲ μήτε τοῦ ζῆν μόνον ἕνεκεν ἀλλὰ μᾶλλον τοῦ εὖ ζῆν (καὶ γὰρ ἂν δούλων καὶ τῶν ἄλλων ζῴων ἦν πόλις· νῦν δ' οὐκ ἔστι, διὰ τὸ μὴ μετέχειν εὐδαιμονίας μηδὲ τοῦ ζῆν κατὰ προαίρεσιν).[1] Credo sia il caso di dare credito ad Aristotele di non essere ignaro di quello che s'era detto e si diceva ancora a livello di espressioni proverbiali e topoi del teatro comico, e di capire cosa c'era sotto. Per inciso, se davvero si fosse risaputo davvero di *póleis* che portavano realmente questo nome, c'è da chiedersi o come mai solo Aristotele non lo sapesse o perché Aristotele avesse deciso di fare, in pratica, il finto tonto.

In realtà, nella stessa tradizione paremiografica filtra un segnale notevole di consapevolezza delle reali radici ideologico-politiche dell'espressione:

ἐστὶ καὶ δούλων πόλις, ἐπὶ τῶν πονερῶς πολιτευομένων. Μνασέας γὰρ γράφει εἶναι δούλων πόλιν ἐν Λιβύῃ.[2]

Last but not least, vien da commentare, se si riflette su questo spontaneo utilizzo, proprio in questo tipo di tradizione, del nesso tra δοῦλοι e πονηροί in inequivocabile senso politico negativo, in un'associazione in cui di fatto il secondo termine chiarisce il primo. Qui, l'equivalenza *poneroí-doûloi* è teorizzata, e soprattutto si fa ben intendere che non sono in gioco schiavi in senso statutario: si tratta individui liberissimi, ma πονερῶς πολιτευόμενοι. Il punto cruciale sta nel πολιτεύεσθαι, la categoria è il *politeúesthai* 'da *poneroí*' o 'al modo di *poneroí*' (cfr. ARIST. *Pol.* 3, 8, 1294a 1-3; sotto, § 5. 2); la categoria è all'origine della denominazione δούλων πόλις, per la quale la voce paremiografica ricorda il dato ecataico/eforeo ripreso da Mnasea. Il meccanismo è quello di una definizione denigratoria (δούλων πόλις) che scatta ἐπί, sulla base di, una realtà politica a cui si imputa – da parte di una specifica area di pensiero – il legame squalificante con quello che viene espresso attraverso il termine πονηρός e derivati.

5. Δοῦλοι E πονηροί

Il parallelo fornito da alcuni versi dai *Seríphioi* di Cratino, puntualmente evocati da Stefano di Bisanzio ma, come abbiamo visto, relegati in seconda battuta a beneficio della priorità attribuita al dato per lui succulento del toponimo strano, fornisce una chiave di lettura fondamentale:

[1] ARIST. *Pol.* 3, 9, 1280a; vd. PARADISO, *Forme di dipendenza ... cit.*, pp. 131 e 134). Cfr. οὐ γὰρ ἂν εἴη πόλις ἐξ ἀπόρων πάντων, ὥσπερ οὐδ' ἐκ δούλων (3, 12, 1283a 18-19); ἡ δὲ πόλις κοινωνία τῶν ἐλευθέρων ἐστίν (3, 6, 1279a 21): W. L. NEWMAN, *The Politics of Aristotle*, III, Oxford 1902, pp. 201 s.

[2] *Append. prov.* 2, 84 (*Paroem.* I, p. 411).

εἶτα Σάκας ἀφικνεῖ καὶ Σιδονίους καὶ Ἐρεμβούς,
ἔς τε πόλιν δούλων, ἀνδρῶν νεοπλουτοπονήρων,
αἰσχρῶν, Ἀνδροκλέων, †Διονυσοκουρώνων.[1]

Giunge poi dai Saci, e dai Sidonii, e dagli Erembi,
a una città di schiavi, di uomini che sono gentaglia neoarricchita,
abominevoli, Androcli, †*Dionisocuroni*.

Il conio di Cratino νεοπλουτοπονηροί allude a *poneroí* identificati socialmente e politicamente: senza dubbio qui «affiora nettamente una concezione aristocratica e conservatrice della società secondo la quale la ricchezza spetta di diritto a chi dal tempo antico la possiede, e la sa amministrare a beneficio proprio e della comunità tutta».[2] L'aspetto che è maggiormente significativo ai fini della nostra indagine è la collocazione dei νεοπλουτοπονηροί al primo posto tra le categorie che con cui si specificano i componenti della 'città di *doûloi*' che il personaggio dei *Seríphioi* raggiunge in terre lontane. La città degli schiavi è composta di *poneroí* arricchiti di fresco e turpi; e, prima della categoria degli enigmatici Διονυσοκουρῶνες,[3] alla ribalta sale un nome, Androcle. L'attenzione è in modo inequivocabile concentrata su un esponente-tipo di una certa classe politica,[4] l'Androcle che, a detta di Tucidide τοῦ δήμου μάλιστα προεστῶς, «il più importante capo dei democratici», viene eliminato nel 411 a. C., in prima istanza, esplicitamente, τῆς δημαγωγίας ἕνεκα.[5] Siamo in area di satira contro i democratici radicali. In quest'area, e questo è il punto centrale della nostra analisi, *doûloi* e *poneroí* sono termini equivalenti.

Abbiamo già focalizzato il fatto che la marginalità evocata nel frammento col riferimento a popoli lontani, oltre i quali si arriva alla 'Città degli schiavi', in realtà è solo un modo di far risaltare l'assurdità della condizione politica coeva di una città ben reale, l'Atene degli Androcli. Si può parlare, in ogni caso, di contiguità con l'area dell'utopia – parametro dell'«isolamento rispetto al mondo abitato delle terre utopiche»[6] incluso – funzionale alla critica del si-

[1] fr. 223 K.-A.

[2] G. Bona, *Per un'interpretazione di Cratino*, in *Scritti di letteratura greca e di storia della filologia*, a c. di V. Citti e G. Gianotti, Amsterdam 2005, p. 167. Cfr. G. Cuniberti, *Iperbolo Ateniese infame*, Napoli 2000, pp. 17 s.

[3] Vd. *PCG* iv, p. 236.

[4] Cfr. il βαλλαντιοτόμος che ad Androcle appioppava in particolare Ecfantide (fr. 5 K.-A.), ricordato nello scolio ad Aristofane (*Vesp.* 1187a) che spiega Ἀνδροκλέα δὲ Κρατῖνος Σερίφιοις φησὶ δοῦλον καὶ πτωχόν.

[5] Thuc. viii 65, 2 (trad. Donini). Vd. A. Andrewes in A. W. Gomme-A. Andrewes-K. J. Dover, *A Historical Commentary on Thucydides*, V, Oxford 1981, pp. 161 s. Cfr. And. i 27 e *Schol. Aristoph. Vesp.* 1187 (Ἀνδροκλέα δὲ Κρατῖνος Σεριφίοις φησὶ δοῦλον καὶ πτωχόν). Cfr. Cuniberti, *Iperbolo ... cit.*, pp. 109 (Androcle *hetaîros* di Iperbolo), 140 ss.

[6] Bertelli, *L'utopia greca*, *cit.*, pp. 484, 523 («i due momenti dialettici attraverso i quali essa [*scil.* l'utopia] è costruita».

stema democratico. Fenomeno ben attestato a partire dall'ultimo ventennio del v sec., nei due risvolti: positivo, come suggerimento del paradigma ideale alternativo al sistema vigente e, come in questo caso, negativo, come denuncia e denigrazione del sistema stesso.[1] Nel frammento di Cratino, la dinamica ideologica è esattamente quella che ritroveremo nella bipolarità Atlantide / Atene primordiale di Platone:[2] come Atene è diventata un'Atlantide, così è diventata una città di / da schiavi. La *pólis* insieme di *doûloi* e di *poneroí* arricchiti, qui, è 'la-città-che-non-c'è' è collocata in zone estranee o ai margini del mondo ellenico, come le popolazioni indicate ad evocare zone scitiche, fenicie, arabe.[3] Si conferma in modo ancor più esplicito, rispetto a quanto abbiamo ipotizzato in Eupoli (e nella successiva variazione sul tema in Anassandride), la probabile dinamica di satira politica in cui la menzione di una 'Città degli schiavi' ha una funzionalità precisa. In sostanza, è 'la-città-che-in-Grecia-non-dovrebbe-esserci'; ma, si suggerisce, 'purtroppo in pratica c'è' (cfr. sopra, § 4. 4). È la *pólis* in cui ai *ploûtoi* tradizionali si sono sostituiti i pidocchi rifatti che si identificano con una fascia sociale cui compete la definizione caratterizzante di *poneroí*. Quello che leggiamo nel frammento di Cratino doveva essere un motivo ricorrente nella commedia, in un probabile meccanismo dialogico in cui a un «una *doûlon pólis* non esiste (credevo ...)» si replica con un «esiste, purtroppo: è Atene!». Νεοπλουτοπονηροί è un termine ben costruito per delineare i contorni concreti della metafora sui *doûloi* abitanti titolari della città fuori dai limiti spaziali e fuori dalla norma, di fatto città abominevole e aborrita, non per motivazioni etniche bensì per il clima politico e sociale. Sono i *poneroí* neoarricchiti il cui livello umano e politico è in realtà spregevole tanto quanto quello degli schiavi. Precisare poi che questa città pullula di Androcli significa svelare con un flash comico a quale città reale si alluda. È l'Atene del rovesciamento dei valori provocato dal sistema e dalla logica democratica, di cui verificheremo tra breve i riscontri nell'*Athenaion Politeia* pseudosenofontea.

Quanto alla connessione tra δοῦλοι e νεόπλουτος / πονηρός, potremmo dire che il paragone di Filocleone con uno schiavo (frigio) arricchito, nelle *Vespe* di Aristofane, chiuda il cerchio: ἔοικας, ὦ πρεσβῦτα, νεοπλούτῳ Φρυγί.[4]

[1] A questa seconda casistica si richiama l'esternazione di Teopompo conservata dalla Suda: circostanza fondamentale, come avremo modo di ribadire in sede conclusiva (§ 7), per sottrarre la dimensione utopica del frammento teopompeo – e di conseguenza la tipologia parallela dei riferimenti alle Dulopoli – all'approccio interpretativo antropologico.

[2] Sul tema, vd. BULTRIGHINI, «Maledetta democrazia» ... *cit.*, pp. 257-273; cfr. BERTELLI, *L'utopia greca, cit.*, pp. 546 s.

[3] Vd. VIDAL-NAQUET, *Il cacciatore nero ... cit.*, pp. 195-196, PARADISO, *Forme di dipendenza ... cit.*, pp. 131-132.

[4] ARISTOPH., *Vesp.* 1309. Cfr. G. MASTROMARCO, *Commedie di Aristofane*, I, Torino 1983, p. 96.

5.1. *L'Anonimo, i* poneroí *e gli schiavi*

La *Costituzione degli Ateniesi* del cosiddetto Pseudo-Senofonte, il prodotto della riflessione antidemocratica a noi integralmente restituito dalla tradizione, utilizza, significativamente, il parametro *doûloi/douleûein* su un duplice piano, teorico ed esemplificativo, per caratterizzare quella che viene presentata come città dei *poneroí*.

La vera e propria Poneropoli[1] inquadrata in 1, 2-8 è il sistema perfetto in cui i *poneroí* – i quali sono, in sostanza, per la polarità con i *chrestoí* e per l'etimo, 'l'inutile bassa forza'[2] – perseguono in modo sistematico e coerente il loro ἀγαθόν e il συμφέρον della loro parte politica (νῦν δὲ λέγων ὁ βουλόμενος ἀναστάς, ἄνθρωπος πονηρός, ἐξευρίσκει τὸ ἀγαθὸν αὑτῷ τε καὶ τοῖς ὁμοίοις αὑτῷ, 1, 7).[3] In 1, 8-9, irrompe la categoria *doûloi/douleûein*, che si pone chiaramente subito come parametro di valutazione, per avere poi ampio sviluppo descrittivo nei §§ 10-11, prima della constatazione finale sull'ineluttabilità della concessione della parità di parola agli schiavi di fronte ai liberi così come ai meteci di fronte ai cittadini (διὰ τοῦτ' οὖν ἰσηγορίαν καὶ τοῖς δούλοις πρὸς τοὺς ἐλευθέρους ἐποιήσαμεν, καὶ τοῖς μετοίκοις πρὸς τοὺς ἀστούς, § 12):

ὁ γὰρ δῆμος βούλεται οὐκ εὐνομουμένης τῆς πόλεως αὐτὸς δουλεύειν, ἀλλ' ἐλεύθερος εἶναι καὶ ἄρχειν, τῆς δὲ κακονομίας αὐτῷ ὀλίγον μέλει· (9) εἰ δ' εὐνομίαν ζητεῖς, πρῶτα μὲν ὄψει τοὺς δεξιωτάτους αὐτοῖς τοὺς νόμους τιθέντας· ἔπειτα κολάσουσιν οἱ χρηστοὶ τοὺς πονηροὺς καὶ βουλεύσουσιν οἱ χρηστοὶ περὶ τῆς πόλεως καὶ οὐκ ἐάσουσι μαινομένους ἀνθρώπους βουλεύειν οὐδὲ λέγειν οὐδὲ ἐκκλησιάζειν. ἀπὸ τούτων τοίνυν τῶν ἀγαθῶν τάχιστ' ἂν ὁ δῆμος εἰς δουλείαν καταπέσοι. (10) Τῶν δούλων δ' αὖ καὶ τῶν μετοίκων πλείστη ἐστὶν Ἀθήνησιν ἀκολασία, καὶ οὔτε πατάξαι ἔξεστιν αὐτόθι οὔτε ὑπεκστήσεταί σοι ὁ δοῦλος. (...) (11) εἰ δέ τις καὶ τοῦτο θαυμάζει, ὅτι ἐῶσι τοὺς δούλους τρυφᾶν αὐτόθι καὶ μεγαλοπρεπῶς διαιτᾶσθαι ἐνίους, καὶ τοῦτο γνώμῃ φανεῖεν ἂν ποιοῦντες. ὅπου γὰρ ναυτική δύναμίς ἐστιν, ἀπὸ χρημάτων ἀνάγκη τοῖς ἀνδραπόδοις δουλεύειν (...) καὶ ἐλευθέρους ἀφιέναι.

Il popolo non vuol esser schiavo in una città retta dal buongoverno, ma essere libero e comandare: del malgoverno non gliene importa nulla. (...) (9) Certo, se è il

[1] Cfr. la giusta intuizione di M. Gigante, *La Costituzione degli Ateniesi. Studi sullo Pseudo-Senofonte*, Napoli 1953, nell'utilizzare il termine per il suo commento a questa sezione del testo pseudosenofonteo.

[2] Cfr. J. L. Marr - P. J. Rhodes, *The 'Old Oligarch'. The* Constitution of the Athenians *attributed to Xenophon*, Oxford 2008, pp. 24 ss. La fondamentale polarità *béltistoi/chrestón-dêmos/poneria* è ribadita e teorizzata in 1, 5 (ἔστι δὲ πάσῃ γῇ τὸ βέλτιστον ἐναντίον τῇ δημοκρατίᾳ· ἐν γὰρ τοῖς βελτίστοις ἔνι ἀκολασία τε ὀλιγίστη καὶ ἀδικία, ἀκρίβεια δὲ πλείστη εἰς τὰ χρηστά, ἐν δὲ τῷ δήμῳ ἀμαθία τε πλείστη καὶ ἀταξία καὶ πονηρία).

[3] Vd. Marr-Rhodes, *The 'Old Oligarch'*..., *cit.*, pp. 15 ss. per la «self-interest theory» quale «author's argument».

buongoverno che tu cerchi, allora lo scenario è tutt'altro: vedrai i più capaci imporre le leggi, e la gente per bene la farà pagare alla canaglia, e sarà la gente per bene a prendere le decisioni politiche, e non consentirà che dei pazzi siedano in Consiglio o prendano la parola in assemblea. Così in poco tempo, con saggi provvedimenti del genere, finalmente il popolo cadrebbe in schiavitù. (10) D'altra parte ad Atene la sfrontatezza degli schiavi e dei meteci è enorme: non è neanche consentito batterli, né chi è schiavo ti cederà il passo per la strada. (...) (11) E se uno si stupisce anche del livello di vita consentito in Atene agli schiavi – alcuni dei quali vivono addirittura nel lusso –, si può dimostrare che anche questo avviene a ragion veduta. Dove infatti c'è una potenza navale, lì è inevitabile essere schiavi degli schiavi per motivi di soldi (...). Insomma è inevitabile lasciarli praticamente liberi.[1]

Un provvidenziale ed auspicabile δουλεύειν avrebbe dovuto dunque, nella prospettiva (o meglio nei reconditi vagheggiamenti) dell'Anonimo, ricadere sul *dêmos* in una ipotetica – e data per alternativa lontana dalla realtà contingente – città *eunomouméne.*[2] All'assioma iniziale '*dêmos eleútheros* solo in una città malgovernata' fa da perfetto *pendant* la conclusiva 'necessaria conseguenza (ἀνάγκη) del ridursi a servi degli schiavi', sorte riservata ai *chrestoí* se costretti alle regole della *pólis* non *eunomouméne*: *pólis* irregolare, anomala, dunque. In mezzo, introdotti da τῶν δούλων δ' αὖ καὶ τῶν μετοίκων, si sviluppano i due paragrafi sul tema 'rovesciamento dei rapporti sani': gli schiavi ad Atene non si possono picchiare, sono sfrontati, sono abbigliati come i liberi, hanno la possibilità di spassarsela e vivere una vita nel lusso. La posizione iniziale ed enfatica, al § 10, di τῶν δούλων e lo stacco suggerito con δ' αὖ non significano il passaggio brusco ad altro. Più che un semplice (*e. g.*) 'però' o 'poi', o 'but again',[3] credo si debba pensare a 'gli schiavi, d'altra parte

[1] Trad. L. CANFORA (ANONIMO ATENIESE, *La democrazia come violenza*, Palermo 1982², pp. 17-19), con lievi modifiche (segnalate dallo spaziato).

[2] Nella prospettiva dell'Anonimo, «l'εὐνομία (...) si annuncia come la semplice riduzione in schiavitù del δῆμος (...) e il conferimento ai più capaci, cioè ai βέλτιστοι, della direzione dello stato. (...) l'"ilotizzazione" del "popolo" ateniese (...) ai suoi occhi non doveva apparire né esecrabile né giuridicamente impossibile data la parità di condizione sociale che secondo il suo punto di vista ad Atene accomunava schiavi, meteci e cittadini "poveri"» (L. BERTELLI, *Progettare la «polis»*, in *I Greci. Storia Cultura Arte* Società, a c. di S. SETTIS, II/2, Torino 1997, pp. 567 ss., p. 594): una parità esecrabile, agli occhi di gente che la pensava come Crizia. Direi che non c'è davvero da stupirsi del fatto che l'Anonimo «ha capito che l'idea del governo dei più competenti, dei migliori, tende a ridurre il popolo in schiavitù» (W. LAPINI, *Commento all'*Athenaion Politeia *dello Pseudo-Senofonte*, Firenze 1997, p. 63); non si deve mai perdere di vista il valore polemico, propagandistico e metaforico di queste affermazioni: ovviamente la 'schiavitù' preconizzata e augurata dall'aristocratico per il *dêmos* come parte politica sta per giusta e incondizionata subordinazione. La libertà persa dal *dêmos* nel 411 a. C. è la παλαιὰ ἐλευθερία (THUC. 8, 71, 1; cfr. 8, 68, 4: LAPINI, *Commento*..., *cit.*, p. 77); è quella letta come ἀκολασία dal pensiero antidemocratico.

[3] Rispettivamente, CANFORA in ANONIMO ATENIESE, *La democrazia*... *cit*, p. 18; G. SERRA, *La Costituzione degli Ateniesi dello Pseudo-Senofonte*, Roma 1979, p. 27; MARR-RHODES, *The 'Old Oligarch'*..., *cit.*, p. 39.

(addirittura ...)'. Che abbia a che fare con una struttura dialogica[1] o introduca una delle ingenue obiezioni funzionali alle repliche dell'Anonimo,[2] la sostanza non cambia: il δ' αὖ segnala la messa in campo delle assurdità concrete e reali provocate dal sistema che partendo dalle premesse illustrate nei paragrafi precedenti – il percorso di fuga del *dêmos* dall'inevitabile *douleûein* in una *pólis eunouméne* – segue la sua logica e porta alla schiavizzazione dei *chrestoí*. Il passaggio è ad una esemplificazione della situazione assurda, determinatasi con la democrazia ad Atene,[3] che è perfettamente raccordato con quanto precede e pone le premesse di quello che segue. Le notazioni sul fatto che anche all'apparenza e dall'abbigliamento non sia possibile distinguere il cittadino ateniese libero, il *dêmos*, lo schiavo e il meteco (§ 10), e sul fatto che gli schiavi vivano addirittura nel lusso (§ 11) sono esemplificazioni dell''assurdo fattosi reale', che spiana la strada alla pennellata finale: come un teorema inesorabile, l'esito deprecabile ma ineluttabile è la ἀνάγκη τοῖς ἀνδραπόδοις δουλεύειν che deriva ἀπὸ χρημάτων. La demistificazione e la denuncia sono chiare: questa è una città che dipende economicamente dagli schiavi;[4]

[1] C. G. COBET, *Variae lectiones*, «Mnemosyne» 7, 1858, pp. 738 ss.; CANFORA in ANONIMO ATENIESE, *La democrazia ... cit*, p. 10; W. LAPINI, *Lo Pseudo-Senofonte e la Dialog-Hypothese*, «Orpheus» 12, 1991, pp. 18 ss.

[2] «most of the structure of the treatise consists of a series of imagined criticisms of Athenian democracy by others, which X replies to (...) in X's opinion, his interlocutors' viewpoint is naïve and shallow» (MARR-RHODES, *The 'Old Oligarch'..., cit.*, pp. 17 s.).

[3] Esattamente come accade in 2, 18 (κωμῳδεῖν δ' αὖ καὶ κακῶς λέγειν τὸν μὲν δῆμον οὐκ ἐῶσιν κτλ.). Qui, il δ' αὖ raccorda con un'esemplificazione (il teatro comico) la generale irresponsabilità e il rifuto di critiche da parte del *dêmos* dimostrate a proposito delle alleanze e accordi interstatali di cui l'Anonimo tratta nei due paragrafi precedenti. Il raccordo è quindi forte, e il senso è, ancora, 'd'altra parte, su questa linea, si arriva all'assurdo che...'. *Pace* Marr-Rhodes, che pur osservando che «the argument in §17 about the *demos*' ability in the assembly to avoid responsability, and put the blame for mistakes on others, may have suggested the idea of the censure (psogos) which was a key element of comedy» ribadiscono tuttavia «the connection between 2.18 and what precedes remains harsh and forced» (MARR-RHODES, *The 'Old Oligarch'..., cit.*, p. 131). Cfr. LAPINI, *Commento ..., cit.*, p. 231: «il passaggio da 2.17 a 2.18 è uno dei più aspri dell'intero trattatello». L'osservazione di Kalinka, ricordata da Lapini, *ibid.* n. 1, secondo cui il raccordo sarebbe l'idea che il comportamento millantatore e scaricabarile del *dêmos* meriterebbe di essere stigmatizzato sulla scena comica appare in realtà da rettificare, ma non per le ragioni addotte da Lapini («questa ipotesi (...) presuppone che sia messo alla berlina il comportamento del *demos* in quanto totalità, mentre a me sembra assai più probabile che il τὸν μὲν δῆμον che apre 2.18 voglia alludere ai singoli, agli 'uomini del popolo'»). Il senso – e il raccordo – è 'd'altra parte, per fare un esempio, perfino sulla scena teatrale (oltre a quella più concreta dell'attività politica e decisionale e conseguenze) il *dêmos* non tollera di essere criticato'. Non è in gioco un riferimento puntuale a un momento di censura sulla produzione comica, che faticose indagini critiche hanno tentato di individuare; è in gioco un'atmosfera generale, un immaginario comune consolidato, un 'politically correct' introdotto e diffuso dalla democrazia, che favorisce l'attacco solo al singolo facoltoso. Il testo dell'Anonimo esprime la demistificazione di questa tendenza, nella prospettiva dell'aristocratico. Sotto questo punto di vista, appare irrilevante evocare le smentite alla intoccabilità del *dêmos* nella produzione di Aristofane e di altri commediografi (LAPINI, *Commento ..., cit.*, p. 229 s.).

[4] Cfr. LAPINI, *Commento ..., cit.*, p. 86 ss.

questo significa che è politicamente in mano agli schiavi. Anche l'Anonimo, in sostanza, mette in gioco la città degli schiavi.

Le premesse di tutto questo, va ricordato, sono nel quadro della Poneropoli delineato ai §§ 2-8; quello che segue è l'irrimediabile esito in una *pólis* alla mercé dei *poneroí*. Affidare al *dêmos* e ai *poneroí* suoi rappresentanti la gestione della cosa pubblica, lasciare il potere a costoro, significa, alla fine, servire persino gli schiavi, in una spirale perversa di rovesciamento dei valori.

5.2. *La continuità di* IV *secolo a. C.*

La forte interrelazione *poneroí-doûloi*, sul piano dell'immaginario polemico, deve aver avuto un ruolo notevole all'interno della controffensiva ideologica alla teoria democratica. Dal momento in cui si sono sottoposti a critica serrata i valori che abbiamo la buona sorte di trovare sintetizzati nel manifesto della democrazia classica, l'*epitafio* pericleo,[1] si deve essere formata l'idea di una degenerazione che metteva in gioco l'immagine di una città 'di' schiavi, di fatto anche una città 'da' schiavi e in mano a soggetti *poneroí* che in conseguenza del potere indebito a loro assegnato così la riducono.

Se passiamo a considerare il livello della riflessione teorica di IV secolo, dobbiamo innanzitutto constatare come Aristotele registri una polarità *aristokrateîsthai/ponerokrateîsthai* data per comunemente accolta (δοκεῖ), nell'ambito delle possibilità di esistenza dell'*eunomeîsthai*:

δοκεῖ δ' εἶναι τῶν ἀδυνάτων τὸ εὐνομεῖσθαι τὴν μὴ ἀριστοκρατουμένην πόλιν ἀλλὰ πονηροκρατουμένην, ὁμοίως δὲ καὶ ἀριστοκρατεῖσθαι τὴν μὴ εὐνομουμένην.

Sembra essere tra le cose impossibili che sia ben governata una città che non sia retta dai migliori ma dai dappoco, e in egual misura anche che sia retta dai migliori una città che non abbia un buon governo.[2]

La πονηρία τῶν ἀνθρώπων ἄπληστον, in *Pol.* 2, 7, 1267b, che non si accontenta dell'iniziale διωβελία, e i πονηροὶ δημαγωγοί di 5, 4, 1304b 26,[3] rivelano in modo abbastanza chiaro le loro ascendenze nel formulario polemico dell'attivismo ideologico antidemocratico della seconda metà del V sec. a. C. La riflessione teorica di IV secolo mutua punti fermi dell'immaginario consolidato in una tradizione di forte replica aristocratica ai presunti valori della democrazia. Di questo immaginario, come s'è visto, fa parte una tendenziale omologazione, all'interno del complessivo processo di scadimento che connota la democrazia, tra le categorie dei *poneroí* e dei *doûloi*.

[1] Fondamentale, come è noto, D. Musti, *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma-Bari 1997.

[2] Arist. *Pol.* 3, 8, 1294a 1-3.

[3] ἔτι δ' ἡ πονηρία τῶν ἀνθρώπων ἄπληστον, καὶ τὸ πρῶτον μὲν ἱκανὸν διωβελία μόνον, ὅταν δ' ἤδη τοῦτ' ᾖ πάτριον, ἀεὶ δέονται τοῦ πλείονος, ἕως εἰς ἄπειρον ἔλθωσιν. ἄπειρος γὰρ ἡ τῆς ἐπιθυμίας φύσις, ἧς πρὸς τὴν ἀναπλήρωσιν οἱ πολλοὶ ζῶσιν. Cfr. 5, 9, 1309b; 6, 5, 1319b.

Le due categorie appaiono in effetti correlate in Teopompo, come possiamo ricavare dal F 291 (Didym. *in Demosth.* 4, 63). Πονηρός è la definizione riassuntiva riservata ad Ermia (πονηρὸν αὑτὸν παρασχών), ma ad essa si aggiunge la qualifica di *doûlos* nel duplice versante metaforico e realistico. Il senso metaforico a fini denigratorii è palese nel caso della presentazione che Teopompo avrebbe fatto di Ermia nella lettera a Filippo (F 250: Dydim. *in Demosth.* 5, 21): barbaro che filosofeggia con i platonici, Ermia si è fatto «schiavo al giogo dell'ingordigia» (δοῦλος δὲ γενόμενος ἀδηφάγοις ζεύγεσιν)[1] e ha la spudoratezza di presentarsi agli agoni panellenici.[2] Ma nel F 291 il giudizio conclusivo πονηρός è preceduto da un significativo *argyrónetos*. Di Ermia, Teopompo tiene a precisare una condizione schiavile e un'attività di cambiavalute sulla cui valutazione etica da un'ottica aristocratica non sussistono dubbi (ἀ[ργυρώ]νητος γὰρ ὢν καὶ καθεζόμενος ἐπὶ τράπεζαν ἀργυραμοιβικήν). Si tratta ovviamente di un caso palmare in cui Teopompo «stretched the truth»,[3] ma questo rafforza l'impressione di un nesso inequivocabile δοῦλος / πονηρός, dalla forte motivazione ideologica. Il frammento mette in luce il pessimo comportamento politico di Ermia, e il presupposto ideologico operante è appunto che Ermia, il potere, in quanto "schiavo" e dedito ad attività sordide e schiavili, non avrebbe dovuto esercitarlo. Teopompo aveva certo, come è noto, ragioni 'patriottiche' (le sottrazioni territoriali di Ermia ai Chii) e personali (rivalità 'di scuderia' con personaggi legati all'Accademia e avversione per «the growning influence of the Academy at the court of Philip»)[4] per detestare Ermia, e per disapprovare profondamente l'intesa tra Ermia e Filippo. Ma il modo in cui attacca Ermia è soprattutto il modo di chi ha trovato lo spazio adatto per l'applicazione di un paradigma topico di censura mutuato dall'area dell'offensiva aristocratica contro i disvalori della democrazia.

Proprio partendo dalle considerazioni che si possono fare sul nostro lemma si individuano queste costanti del pensiero teopompeo. L'associazione di Dulopoli e Poneropoli proposta nel lemma lessicografico non è, come credo, un semplice accostamento di tipologie anomale e curiose di *pólis*; è un'associa-

[1] Tema ricorrente, come è noto, nei frammenti teopompei: cfr. in partic. FF 114 e 210.

[2] Su Ermia in Teopompo, cfr. M. A. Flower, *Theopompus of Chios. History and rhetoric in the fourth century B. C.*, New York 1994, pp. 85 ss. (con rif. bibl.) e 204 ss.

[3] Flower, *Theopompus ..., cit.*, p. 207.

[4] Flower, *Theopompus ..., cit.*, pp. 88 s., 208 s.; sulla presenza 'scomoda' di Teopompo alla corte di Filippo, cfr. pp. 19 ss. Sulle motivazioni di rivalità con i referenti dell'Accademia per accapararsi il *patronage* di Filippo vd. ora A. F. Natoli, *The Letter of Speusippus to Philip II*, Stuttgart 2004, pp. 32 ss.; vd. anche i rif. bibl. in C. Ferretto, *La città dissipatrice. Studi sull'*excursus *del libro decimo dei* Philippika *di Teopompo*, Genova 1984, nn. 6 p. 115 e 15 p. 116. Certo è difficile pensare a motivazioni economiche, viste le attestazioni e le esplicite dichiarazioni di Teopompo sulla grande disponibilità finanziaria che gli aveva consentito di viaggiare, fare ricerca e prodursi in esibizioni di bravura retorica (F 25; T 20a 2 e 28a).

zione in linea con uno stile consolidato di denuncia della degenerazione democratica, da una prospettiva aristocratica. La Poneropoli teopompea ha una parentela ideologica con l'equazione che abbiamo verificato nell'Anonimo della *Costituzione degli Ateniesi*. Il referente polare comune tanto a *doûloi* quanto a *poneroí* sono i *chrestoí* ingiustamente spodestati dal controllo della *pólis*.

La mia idea è che, in sostanza, in testa alla catena lessicografica che sfocia nella Suda, qualcuno abba stabilito un'associazione registrando da un lato uno dei motivi-cardine della polemica antidemocratica e dall'altro mostrando di conoscere bene la forma mentale teopompea, all'interno della quale un'equazione politico-ideologica Dulopoli-Poneropoli era e doveva apparire coerente, con l'equazione di base *ponerós-doûlos*. Potremmo interrogarci, come s'è detto, sul grado di consapevolezza, nel capostipite della catena lessicografica, delle implicazioni di questa associazione. Si tratta, comunque, di una associazione, confermata e consolidata nel lemma della Suda, che ci fornisce uno spunto interpretativo importante per confermare un certo taglio interpretativo della connotazione ideologica di Teopompo. Si tratta di un'associazione di idee forte e motivata da uno spunto di polemica politica, pienamente rappresentata dalla citazione teopompea in cui, appunto, il lemma sfocia. C'è, dietro, tutta una corrente di pensiero antidemocratico impegnata nella denuncia non tanto di 'città di schiavi/*poneroí*', quanto di 'città da schiavi/*poneroí*'. Referente primario e seminale è, puntualmente, l'Atene democratica: Atene, il "Pritaneo dell'Ellade" pieno di sicofanti e di personaggi del sottobosco tribunalizio, che Teopompo, come ricorderemo al paragrafo seguente, dissacra impietosamente. È l'Atene imperialistica di V secolo, rievocata tuttavia, si badi bene, quale archetipo[1] della situazione coeva, di IV secolo.[2] Non si possono avere dubbi sul fatto che le due digressioni dei *Philippiká*, del libro X sui demagoghi, e sulle glorie (millantate) ateniesi del libro XXV, «complemen-

[1] W. R. CONNOR, *Theopompus and Fifth-Century Athens*, Washington 1968, p. 68: «Athens (...) had a long tradition for demagogy. Her leaders where men who (...) lived only for luxury, (...), misused public funds (...)»; p. 74: «A succession of demagogues, beginning with Themistocles (...) had corrupted the state and had developed more and more ingenious ways of satisfying their own appetites for wealth and power». Cfr. FERRETTO, *La città dissipatrice ...*, *cit.*, p. 21 e rif. bibl. a n. 63 p. 119. La esplicita connessione del tema della *tryphé* con la condanna politico-ideologica del rapporto demagoghi-*dêmos* (un rapporto di cui Teopompo si impegna, appunto, a sciorinare nei dettagli le origini e la *diadoché* dei responsabili) rende, a mio avviso, insostenibile impostazioni come quella di SHRIMPTON, *Theopompus ...*, *cit.*, pp. 112 ss. Shrimpton considera il F 36 come uno tra gli 'aforismi' di Teopompo atti «to reinforce the undoubted impression of Theopompus as a disillusioned moralist»: *et pas plus*. È giusto osservare che, provenendo dal I libro dei *Philippiká*, «coming so early, the sentiment may well be thematic in purpose»; assai meno giusto sorvolare sulle implicazioni politico-ideologiche che esplicite esternazioni teopompee conservate nei frammenti connettono al tema della *tryphé*.

[2] Cfr. L. CANFORA, *Gli storici greci*, in *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, dir. L. FIRPO, I, Torino 1982, p. 403; G. ZECCHINI, *La cultura storica di Ateneo*, Milano 1989, pp. 54 ss.

ted each other», e che gli anni della democrazia imperialista ateniese «fascinated Theopompus»;[1] ma occorre aggiungere che in realtà, proprio per l'apparente *status* di digressioni, i due *excursus* sono la controprova della presenza e della forza trainante di un presupposto di fondo. Questo presupposto è pienamente operativo nell'immaginario che sostiene il frammento teopompeo e il suo inserimento contestuale nella tradizione lessicografica. Come abbiamo visto, lo stretto rapporto tra quanto suggerito dalla struttura del lemma e l'area della polemica antidemocratica è confortato dal riscontro del 'manifesto antidemocratico' del libello pseudosenofonteo.

Teopompo è punto di sbocco del contenuto del lemma. Non a caso. Il tutto raccomanda l'opportunità di tornare ad inquadrare con decisione Teopompo nell'area della riflessione di IV secolo che eredita l'elaborazione antidemocratica di V secolo. Per Teopompo, un basilare *trend* antidemocratico va riproposto come parametro inaggirabile.

5. 3. *Il paradigma ateniese*

Si impone all'attenzione, a questo punto, un frammento teopompeo in cui gli echi verbali con il nostro F 110 illuminano – per una sorta di proprietà transitiva – i contorni di un referente paradigmatico per l'idea di Poneropoli. La coincidenza terminologica, tra il F 110 e il F 281, dell'accoppiata ψευδομάρτυρες/συκοφάντες appare sintomatica, all'interno di una tirata polemica nei confronti dei prodotti della degenerazione democratica.[2] Nel F 281 si parla di Atene e il bersaglio della demistificazione è, di fatto, l'attività giudiziaria del *dêmos*:

ἣν (*sc*. τὴν πόλιν τῶν Ἀθηναίων) ὁ μὲν Πύθιος ἑστίαν τῆς Ἑλλάδος ἀνεκήρυξε, πρυτανεῖον δὲ Ἑλλάδος ὁ δυσμενέστατος Θεόπομπος, ὁ φήσας ἐν ἄλλοις πλήρεις εἶναι τὰς Ἀθήνας Διονυσοκολάκων καὶ ναυτῶν καὶ λωποδυτῶν, ἔτι δὲ ψευδομαρτύρων καὶ συκοφαντῶν καὶ ψευδοκλητήρων.

Proclamata dal dio Pizio "Focolare dell'Ellade", Atene fu invece definita "Pritaneo dell'Ellade" da Teopompo, che ad essa era molto ostile. In un altro passo, poi, Teopompo afferma che Atene era piena di Adulatori di Dioniso, di marinai e di ladri, e inoltre di falsi testimoni, di sicofanti e di personaggi che sottoscrivevano false citazioni in giudizio.[3]

Non appare inutile ricordare, innanzitutto, che la ricerca (e in alcuni casi coniazione) puntigliosa e l'affastellamento di termini attinenti alle attività

[1] CONNOR, *Theopompus* ..., *cit.*, pp. 6, 98; cfr. FERRETTO, *La città dissipatrice* ..., *cit.*, pp. 18-19.

[2] Connor (*Theopompus* ..., *cit.*, n. 56 p. 175) segnala la «similar list» dei FF 110 e 281, senza approfondire le implicazioni sul piano della forma mentale e dell'ideologia politica di Teopompo.

[3] ATHEN. 4, 65, 254b-c (trad. L. CITELLI).

'esplose' col regime democratico è una caratteristica della letteratura antidemocratica; il paradigma ateniese che in questo frammento sale prepotentemente alla ribalta è giocato con lo stesso metodo che traspare dall'interesse terminologico di Crizia, anche e specie sul versante dell'attenzione per il potere tribunalizio del *dêmos.*[1]

Si conferma qui, d'altra parte, la contiguità ideologica di Teopompo con Platone, quando si pensi alla valenza ironica e dissacratoria della metafora "Atene Pritaneo della Grecia" in quanto τὸ πρυτανεῖον τῆς σοφίας, immediatamente focalizzato nella casa dello straricco Callia, ricettacolo di sofisti nonché paese della Cuccagna[2] per abili parassiti, in Plat. *Prot.* 337d.

La centralità del paradigma ateniese nella tendenza dissacratoria di Teopompo è confermata da quanto si ricava da T 43 e F 290. Nel suo περὶ ἑρμηνείας, Demetrio[3] sosteneva che la forza e il vigore espressivo venissero a Teopompo non dal suo stile, ma dagli argomenti di grande impatto – δεινά – da lui prescelti.[4] I δεινά sono esemplificati con le 'chicche' di cui Teopompo parlava per descrivere il Pireo: Θεόπομπος τὰς ἐν τῶι Πειραιεῖ αὐλητρίας καὶ τὰ πορνεῖα καὶ τοὺς αὐλοῦντας καὶ ᾄδοντας καὶ ὀρχουμένους (*sc.* λέγων). Il Pireo come un coacervo di suonatori e suonatrici di aulos, di postriboli e di danzatori. Siamo in piena sintonia con l'immagine del vergognoso bazar, la «squallida baraonda» di platonica memoria, in cui viene tradotto l'ideale pericleo di *aneiméne díaita.*[5]

Il ruolo centrale e la forza trainante del paradigma negativo dell'Atene democratica è confermato dai frammenti relativi a Carete, in particolare il F 213:

Χάρητός τε νωθροῦ τε ὄντος καὶ βραδέος, καίτοι γε καὶ πρὸς τρυφὴν ἤδη ζῶντος· ὅς γε περιήγετο στρατευόμενος αὐλητρίδας καὶ ψαλτρίας καὶ πεζὰς ἑταίρας, καὶ τῶν χρημάτων τῶν εἰσφερομένων εἰς τὸν πόλεμον τὰ μὲν εἰς ταύτην τὴν ὕβριν ἀνήλισκε, τὰ δ' αὐτοῦ κατέλειπεν Ἀθήνησιν τοῖς τε λέγουσιν καὶ τὰ ψηφίσματα γράφουσιν καὶ τῶν ἰδιωτῶν τοῖς δικαζομένοις. ἐφ' οἷς ὁ δῆμος ὁ τῶν Ἀθηναίων οὐδεπώποτε ἠγανάκτησεν, ἀλλὰ διὰ ταῦτα καὶ μᾶλλον αὐτὸν ἠγάπα τῶν πολιτῶν. καὶ δικαίως· καὶ γὰρ αὐτοὶ τοῦτον τὸν τρόπον ἔζων, ὥστε τοὺς μὲν νέους ἐν τοῖς αὐλητριδίοις [καὶ] παρὰ ταῖς ἑταίραις διατρίβειν, τοὺς δὲ μικρὸν ἐκείνων πρεσβυτέρους ἐν πότοις <καὶ> κύβοις καὶ ταῖς τοιαύταις ἀσωτίαις, τὸν δὲ δῆμον ἅπαντα πλείω καταναλίσκειν εἰς τὰς κοινὰς ἑστιάσεις καὶ κρεανομίας ἤπερ εἰς τὴν τῆς πόλεως διοίκησιν.

[1] Cfr. i ψευδομάρτυρες di D.-K. 88 B 61 e il διαδικάζειν di B 71: vd. Bultrighini, «Maledetta democrazia»..., *cit.*, pp. 88 s.

[2] A. Festi in Platone, *Tutte le opere*, a c. di E. V. Maltese, iii, Roma 1997, n. 66 p. 302.

[3] *De eloc.* 240 (*FGrHist* 115 T 43).

[4] Vd. N. Marini (a c. di), Demetrio, *Lo stile*, Roma 2007, p. 274.

[5] Musti, *Demokratía*..., *cit.*, pp. 60 s., 280; Bultrighini, «Maledetta democrazia»..., *cit.*, pp. 85 ss. Sul complesso rapporto Teopompo-Platone torno in altra sede.

(...) dato che Carete era tanto pigro quanto lento, e davvero proprio viveva ormai dedito alla *tryphé*: lui che quando faceva spedizioni militari portava in giro con sé suonatrici di aulos e citariste e comuni etere, e dei denari delle contribuzioni per la guerra parte ne consumava per questa sfrenatezza, parte ne lasciava proprio lì ad Atene per quelli che propongono e promulgano i decreti e per quelli tra i privati che si impegnano in processi. Di questi comportamenti il *dêmos* degli Ateniesi giammai si indignò, ma anzi per queste cose ancor più lo amava tra i cittadini. E giustamente: infatti anche essi stessi vivevano in questo modo, così che i giovani passavano il tempo tra le suonatrici di aulos e accanto alle etere, mentre quelli un po' più vecchi di loro lo passavano tra bevute, dadi e dissolutezze del genere; tutto il *dêmos* nel complesso poi spendeva più per i banchetti comuni e le distribuzioni di carne pubbliche che per l'amministrazione della città.[1]

Nel F 249 (ATHEN. 12, 43, 532d-e), Carete è fotografato nell'azione di utilizzare una somma sostanziosa (60 talenti), ricevuta tramite un non meglio identificato Lisandro,[2] per δειπνίζειν gli Ateniesi nell'agorà. Al di là della problematica contestualizzazione storica dell'episodio (la celebrazione di una vittoria «sui mercenari di Filippo»), il riscontro offerto dal F 213 indirizza verso l'ipotesi di un interesse di Teopompo per l'azione in sé, come coerente tassello della rappresentazione di Carete: l'azione, in sostanza, è l'azione del politico che anche sul piano letterale consolida il proprio ascendente demagogico sul *dêmos* rimpinzandolo, come il cuoco della nota polemica nel *Gorgia* platonico.[3] Nel F 213 sono esplicitate le ragioni e la logica sottesa del gran favore del *dêmos* ateniese per lo stratego. Qui appare estremamente significativa l'espressione di raccordo καὶ δικαίως, a precisare come «a ragion veduta» questo favore sia riversato da un *dêmos* che da un lato è della stessa pasta di uno stratego dedito a tutto campo alla *tryphé* perfino in missione, dall'altro riceve da lui gli incentivi per l'esercizio del potere nelle sedi privilegiate, assemblea e tribunali. Le εἰσφοραί per la guerra, Carete κατέλειπεν Ἀθήνησιν τοῖς τε λέγουσιν καὶ τὰ ψηφίσματα γράφουσιν καὶ τῶν ἰδιωτῶν τοῖς δικαζομένοις: una pennellata, assemblea e tribunali, dal forte sapore di disprezzo cumulativo dell'aristocratico per i luoghi del potere popolare. Di fatto, il meccanismo di questa rappresentazione si fonda sullo stesso fondamentale riconoscimento della funzionalità e della logica interna che lo Pseudo-Senofonte concede al sistema democratico, il regno dei *poneroí*. Teopompo, soprattutto, delinea a tutto tondo la spirale perversa che si snoda tra il *dêmos* e Carete; quest'ultimo incarna privatamente e gestisce pubblica-

[1] ATHEN. 12, 43, 532b-d.

[2] Vd. J.-F. BOMMELAER, *Lysandre de Sparte. Histoire et traditions*, Paris 1981, n. 56 p. 33.

[3] Sul tema, cfr. U. BULTRIGHINI, *Da Clistene a Callicle: una scelta è una scelta*, in U. BULTRIGHINI (a c. di), *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco*, Alessandria 2005, p. 71.

mente una *tryphé* generalizzata. La Pownall ha opportunamente insistito sulla forte parentela, sulla relazione allusiva che si può cogliere tra il ritratto di Carete e la baldoria suo ambiente di riferimento, in questo frammento, e la stigmatizzazione di Filippo e dei suoi *hetaîroi*, ricorrente nei *Philippiká*.[1] Credo si possa andare oltre, e dare il dovuto peso a due elementi della rappresentazione teopompea che vanno valutati come costanti ideologiche, e i cui riflessi si percepiscono anche nel lemma da cui abbiamo preso le mosse. Si tratta di due elementi in forte correlazione tra loro, e che nella prospettiva teopompea sono perfettamente espressi nel regime democratico (ateniese in particolare): l'atteggiamento demagogico di compiacimento strumentale che porta all'omologazione del governante e dei governati sul piano della *tryphé*, da un lato, e la correlata tendenza a investire i governati (o quelli che dovrebbero limitarsi a essere tali) di un potere incongruo, dall'altro.

5. 4. *Un caso emblematico: Agatocle*

I parametri che Teopompo adotta per inquadrare e valutare i protagonisti della sua narrazione, Filippo in testa, appaiono mutuati dalla riflessione aristocratica tradizionale, e ruotano intorno ai due elementi ora menzionati, l'omologazione nella *tryphé* e la concessione indebita del potere. Un caso indicativo è quello del F 81 (Athen. 6, 531 a-d). Agatocle, che era stato uno schiavo in senso tecnico, uno dei penesti dalla Tessaglia (δοῦλον γενόμενον καὶ τῶν ἐκ Θετταλίας πενεστῶν), «può molto» su Filippo (μέγα παρ' αὐτῷ δυνάμενον διὰ τὴν κολακείαν), e ciò grazie all'abilità nella *performance* simposiale (ὅτι ἐν τοῖς συμποσίοις συνὼν αὐτῷ ὠρχεῖτο καὶ γέλωτα παρεσκεύαζεν); arriva ad essere investito di incarichi ufficiali. Siamo dunque su un piano di sintonia compiacente;[2] la *kolakeía* ha buon esito, precisa polemicamente Teopompo, a causa della predilezione di Filippo per questo genere di individui, beoni e buffoni: Filippo non solo ama passare il tempo con costoro, ma, soprattutto, concede loro fiducia e con loro si consulta per questioni della massima importanza (συνήδρευε περὶ τῶν μεγίστων βουλευόμενος). Tocchiamo qui il nodo centrale, l'*hardcore* ideologico, l'idea di concessione indebita di un potere deliberatorio e politico ad individui indegni.[3] In questo ordine di idee si iscrive l'innesco di una metafora polemica come quella della Poneropoli/Dulopoli. Va infatti ribadito un punto centrale, forse non abbastanza evidenziato negli stu-

[1] F. S. Pownall, *Lessons from the past: the moral use of history in fourth-century prose*, Ann Arbor 2004, p. 168. Cfr. N. G. L. Hammond-G. T. Griffith, *A History of Macedonia*, ii, Oxford 1979, n. 4 p. 704; Shrimpton, *Theopompus* ..., *cit.*, p. 119.

[2] Cfr. Shrimpton, *Theopompus* ..., *cit.*, pp. 168 s.

[3] Cfr. Aristoph. *Av.* 1570-1571, ὦ δημοκρατία, ποῖ προβιβᾷς ἡμᾶς ποτε, / εἰ τουτονὶ κεχειροτονήκασ' οἱ θεοί; (cfr. *Ach.* 618), opportunamente evocato da Lapini, *Commento* ..., *cit.*, p. 63, a proposito del «*topos* dell'affidare le istituzioni a 'gente così'».

di. L'emergere di uomini come Agatocle verso un ruolo eminente a contatto col potere è in primo luogo il portato dell'avanzata di ceti diversi da quello aristocratico tradizionale; fenomeno che, a livello di IV secolo avanzato, non poteva essere percepito se non negativamente da un intellettuale appiattito su posizioni conservatrici e critiche nei confronti dell'esperienza democratica che quella situazione aveva partorito[1] lasciando i segni di un inquinamento irreversibile. È il caso, appunto, di Teopompo. I soggetti titolari di «amore delle bevute e buffoneria» (φιλοποσία καὶ βωμολοχία) di cui si circonda Filippo sono, in ultima analisi, figli di un paradigma, emanazioni di un modello che è la degenerazione dei rapporti e dei costumi avviata dalla democrazia (e dal suo modello massimo, Atene).

È verificabile un criterio di giudizio negativo su Filippo che si basa sull'eventualità di frequentazioni, intese e reciprocità di influssi, nel segno della corruzione; i personaggi coinvolti collegano tendenzialmente Filippo con i parametri della bassa demagogia e della concessione del potere non ai detentori della *areté*, gli aristocratici, ma a chi non ha merito. Per il primo aspetto, basti ricordare come gli intemperanti Tessali siano oggetto di cooptazione spontanea in quanto terreno dell'azione di corruzione 'omeopatica' di Filippo;[2] per il secondo aspetto, è significativo che gli *hetaîroi* di Filippo siano rappresentati come non selezionati secondo la scelta dei migliori: οὐκ ἀριστίνδην ἐξειλεγμένοι (F 224).

Sembra dunque raccomandabile riconsiderare il *trend* aristocratico di Teopompo come la base di partenza irrinunciabile per interpretare correttamente le caratteristiche che emergono dai frammenti di cui disponiamo. E qui diventa centrale la considerazione di quanto un frammento a noi fortunatamente conservato, relativo alla situazione politica di Calcedone e Bisanzio, ci dice, come vedremo tra poco, sull'equazione democrazia/degenerazione e scadimento nel segno della *tryphé*: un parametro di giudizio che è presentato come un marchio di fabbrica del regime democratico. Un criterio sistematico di valutazione politico-ideologica, che Teopompo applica ad ogni situazione che mostri in sostanza di mutuare e riprodurre i vizi di fondo della degradazione caratteristica della democrazia; ciò vale anche per aspetti demagogici della personalità e dell'ambiente di riferimento di Filippo II. Ciò vale anche per l'idea della sintonia di interessi perversi tra governanti e governati il cui prototipo è ampiamente sviscerato da Teopompo nell'*excursus* sui demagoghi ateniesi del X libro dei *Philippiká*, un *excursus* da considerarsi, a mio

[1] Come ha sottolineato in maniera limpida S. MAZZARINO, *Il pensiero storico classico*, I, Roma-Bari 1966, p. 421; cfr. pp. 459 s.

[2] F 162, cfr. F 49. SHRIMPTON, *Theopompus ...*, *cit.*, pp. 167 ss.

avviso, 'fondante': è un prototipo costruito sul rapporto demagoghi compiacenti-*dêmos* ateniese.[1] Ciò vale, ancora, per l'idea di fondo che anima il frammento teopompeo conservato nel lemma della Suda e inserito in una struttura rivelatrice: la visione dello scadimento della *pólis* sul piano di quegli 'schiavi' che la tradizione polemico-ideologica incarnata dallo Pseudo-Senofonte mette in profonda relazione con i *poneroí* che gestiscono il regime democratico. L'idea di una città dal punto di vista politico dominata dai *poneroí* e quindi omologabile a una città di schiavi, come l'associazione stabilita dal lemma indica con chiarezza, va considerata nella sua completa coerenza con lo schema fondante e dinamico di giudizio che Teopompo applica al campo del potere politico: lo schema della degenerazione indotta matematicamente dalla τρυφή. Ecco come il famoso (e famigerato) dilemma Teopompo moralista / Teopompo con idee politiche[2] si dimostra infondato, a mio avviso. Moralismo e convinzioni ideologico-politiche di base interagiscono, le due cose non si escludono a vicenda. Lo schema fondante di giudizio, attento a individuare le dinamiche di degenerazione del potere politico messe in moto dall'adozione della τρυφή, è applicato da Teopompo a vari contesti; i casi sopra ricordati, dal Carete omologato al *dêmos* debosciato all'Atene sarcastico pritaneo, lasciano intendere che l'oggetto preferenziale e di partenza di questa applicazione sono i contesti demagogici e 'rilasciati' della democrazia.

L'epicentro dell'area ideologica in cui si colloca Teopompo consiste nell'avversione totale all'idea di un potere incongruo, in quanto non appannaggio degli ἄριστοι; un potere quasi fatale all'interno e nella logica di un regime perverso che libera i freni alla *tryphé* e spalanca le porte all'ascesa dei *poneroí*. A paradigma può essere evocato il potere amministrativo che Carete, come abbiamo visto, di fatto assegna a un *dêmos* del tutto a lui omologo nella dedizione alla *tryphé* (F 213). La qualità della διοίκησις è il risultato della sintonia caratteriale tra Carete e *dêmos*: un risultato di estrema mala amministrazione. La connessione tra questo potere e la corruzione del sistema politico è uno schema di base. Manifestazioni lampanti, da un lato la sfilza puntuale di demagoghi ateniesi impegnati a introdurre *tryphé* e rilassatezza

[1] Rinvio un tentativo di analisi esaustiva su questi temi ad uno studio specifico.

[2] Flower, *Theopompus...*, *cit.*, p. 3 con rif. bibl. nn. 6-8. Vd., già con chiarezza, D. Musti, *Società antica. Antologia di storici greci*, Roma-Bari 1973, pp. 156-158. Sconcertante la posizione di totale negazione dell'esistenza di materia grigia nella testa di Teopompo assunta da R. Lane Fox (*Theopompus of Chios and the Greek World 411-322 BC*, in J. Boardman - C. E. Vaphopoulou-Richardson (eds.), *Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984*, Oxford 1986, pp. 105-120): in quanto avulso dalla politica concreta, Teopompo avrebbe visto «only the worst in politicians and their motives» (p. 108), quindi senza alcuna direttrice ideologica; il rapporto con Alessandro poi, nella prospettiva di Lane Fox, è passibile di approccio profetico: «I suspect that he would have paid προσκύνησις and kept his invective quietly for his memoirs» (p. 113). Diciamo che Lane Fox non sprizza simpatia per Teopompo da tutti i pori.

morale, nell'*excursus* del x libro; dall'altro, la dissacrazione dei topoi patriottico-imperialisti sciorinati nel repertorio delle grandi autocelebrazioni degli epitafi pronunciati nell'Atene democratica.[1] Non sembra possibile definire questi aspetti solo e semplicemente probabili «parallel examples» dell'interesse teopompeo per il «link between imperialism and corruption, of which Philip represented the culmination»;[2] il percorso è diverso: c'è un sostrato ideologico che fa da guida, un sostrato pienamente inserito nel solco della forma mentale aristocratica, ed è Filippo a fornire a Teopompo un successivo campo di applicazione per quello che è in ogni caso uno schema ideologico di base. La probabile collocazione cronologica stessa dei frammenti in cui Teopompo stigmatizza Filippo e compagni, forse inserzioni nelle *Storie Filippiche* successive alla morte del sovrano macedone, potrebbe confermare il carattere di applicazione a contesti diversi di topoi e cliché ideologici formati su altre basi; così come la probabile precedente e separata pubblicazione delle sezioni in cui Teopompo esprime la propria profonda avversione per i demagoghi e la politica ateniese di v secolo[3] può essere letta come impostazione e manifestazione di un punto di vista ideologico di fondo.

Non ritengo quindi condivisibile il punto di vista reso canonico da Connor, secondo il quale Teopompo «is not so much a political analyst or partisan as a moralist. Even when he treats democracy, (...), although he is openly contemptuous of this form of government, he speaks not as a doctrinaire oligarch or aristocrat (...)». Questo significa trascurare il fatto che la critica ai risvolti edonistici e corrotti del potere è una delle piste preferenziali dell'attacco propagandistico alla democrazia da parte dell'ideologia aristocratica. Se è vero che l'attenzione di Teopompo è particolarmente orientata sulle modalità di acquisizione e mantenimento del potere tramite l'adulazione e la corruzione che sfociano nella depravazione, per cui «Philip of Macedon seemed to have learned the lesson well»,[4] è anche vero che Filippo, nella prospettiva teopompea, cavalca la tigre di un sistema fondato su una spirale di corruzione che ha originarie e specifiche ascendenze nei regimi combattuti dall'ideologia aristocratica: la democrazia in testa. La 'base ideologica' rappresentata dal riepilogo delle azioni di malgoverno dei demagoghi ateniesi del secolo precedente a Teopompo sono la migliore conferma – fortunatamente salvata nel naufragio complessivo della produzione teopompea – dell'orientamento di base e pensiero-guida da attribuire allo storico di Chio.[5]

[1] Cfr. in partic. il F 153, su cui torno in altra sede.

[2] POWNALL, *Lessons from the past*..., *cit.*, p. 174. Opportunamente Connor (*Theopompus*..., *cit.*, p. 6) insisteva sull'interrelazione tra i due *excursus* (vd. sotto, § 7).

[3] FLOWER, *Theopompus*..., *cit.*, pp. 32-33 (bibl. a n. 34 p. 33), n. 37 p. 164.

[4] CONNOR, *Theopompus*..., *cit.*, pp. 14-15.

[5] Con tutta la buona volontà, non riesco a individuare ragioni valide per attribuire a Teopompo l'operazione «to exchange the political indignation of the fifth-century oligarch for the moral

Le riflessioni incoraggiate dal lemma vanno dunque in direzione contraria rispetto a letture riduttive e interpretazioni esclusivamente moralistiche dell'atteggiamento storiografico di Teopompo, tendenza resa canonica dal lavoro seminale di Connor del 1968 e a vario grado ma nella sostanza abbracciata dalle analisi complessive degli ultimi decenni.[1] Le nostre riflessioni si collocano invece, con opportune rettifiche e integrazioni, nell'area delle interpretazioni attente alle motivazioni politico-ideologiche, espresse in particolare da von Fritz e da Musti.[2]

5.5. *Il caso lampante: la democrazia a Calcedone e Bisanzio*

A dispetto dello stato frammentario e dell'arbitrarietà della selezione operata dai testimoni, quanto ci resta dell'opera teopompea ci ha restituito un prezioso tassello di impegno teorico antidemocratico, nel frammento sugli effetti della democrazia a Calcedone e Bisanzio:

ἦσαν δὲ οἱ Βυζάντιοι καὶ διὰ τὸ δημοκρατεῖσθαι πολὺν ἤδη χρόνον καὶ τὴν πόλιν ἐπ' ἐμπορίου κειμένην ἔχειν καὶ τὸν δῆμον ἅπαντα περὶ τὴν ἀγορὰν καὶ τὸν λιμένα διατρίβειν ἀκόλαστοι καὶ συνουσιάζειν καὶ πίνειν εἰθισμένοι ἐπὶ τῶν καπηλείων. Καλχηδόνιοι δὲ πρὶν μὲν μετασχεῖν αὐτοῖς τῆς πολιτείας ἅπαντες ἐν ἐπιτηδεύμασι καὶ βίῳ βελτίονι διετέλουν ὄντες· ἐπεὶ δὲ τῆς δημοκρατίας τῶν Βυζαντίων ἐγεύσαντο, διεφθάρησαν εἰς τρυφὴν ** καὶ τὸν καθ' ἡμέραν βίον ἐκ σωφρονεστάτων καὶ μετριωτάτων φιλοπόται καὶ πολυτελεῖς γενόμενοι.

Gli abitanti di Bisanzio erano dissoluti ed erano abituati a fare sesso e sbevazzare nelle taverne, sia perché da molto tempo ormai erano retti a democrazia, sia perché la città era situata in un sito di porto commerciale, sia perché tutto quanto il *dêmos* passava il suo tempo intorno all'agorà e al porto. I Calcedonii poi, prima di condividere con quelli la forma di governo furono tutti quanti occupati in attività e in un tipo di vita migliori; ma dopo che ebbero gustato la democrazia dei Bisanzii, si corruppero dandosi alla dissolutezza e ad una vita giorno per giorno, diventando beoni e spendaccioni, da molto temperanti e moderati che erano.[3]

indignation of the fourth century (...) spokesman of disillusioned protest» (CONNOR, *Theopompus ...*, *cit.*, p. 108). L'isolano che dissacrava impietosamente i capisaldi della retorica patriottica gestita dalla democrazia ateniese di IV secolo è il paradigma limpido di adepto di una ideologia, quella aristocratica, in cui e t i c a e p o l i t i c a s o n o l a s t e s s a c o s a.

[1] CONNOR, *Theopompus ...*, *cit.*, *passim* (cfr. già G. MURRAY, *Theopompos, or the Cynic as Historian*, in *Greek Studies*, Oxford 1946, pp. 149-170); P. PÉDECH, *Trois historiens méconnus.Théopompe, Duris, Phylarque*, Paris 1989, pp. 207 ss.;. SHRIMPTON, *Theopompus ...*, *cit.*; M. A. FLOWER, *Theopompus ...*, *cit.*; POWNALL, *Lessons from the past ...*, *cit.*

[2] K. VON FRITZ, *Conservative Reaction and One Man Rule in Ancient Greece*, in «Political Science Quarterly» LVI (1941), pp. 51 ss.; ID., *The Historian Theopompus. His Political Convictions and His Concept of Historiography*, in «AHR» XLVI (1941), pp. 765 ss.; MUSTI, *Società antica*, *cit.*, pp. 156 ss.

[3] *FGrHist* 115 F 62 (ATHEN. 12, 32, 526e-f).

Questa inconfondibile ripresa di «una tipica critica degli ambienti oligarchici alle democrazie (o anche a regimi tirannici di tendenza popolare), dove lo sviluppo di attività economiche diverse da quella agricola stimola un'alterazione dei rapporti politici e sociali tradizionali, uno sviluppo o almeno un'animazione dei consumi a certi livelli sociali e perciò l'accusa di τρυφή»[1] va considerata in inscindibile rapporto con l'indicazione esplicita del paradigma concreto di questa teorizzazione, l'immagine di Atene ricettacolo della feccia prodotta dalla democrazia del F 281 di cui abbiamo già detto. E Atene, per Teopompo, «è sempre la stessa donna»: nel segno di una continuità con la situazione di IV secolo.[2] Della sua avversione per la democrazia, Teopompo dunque, da quanto siamo autorizzati a desumere da questi due fondamentali frammenti, ha sia elaborato una precisa teoria politica e socioeconomica, e ha ben individuato la sua incarnazione massima. Questa miscela micidiale costituisce un fondamento ideologico che Teopompo applica a contesti diversi.

7. Conclusioni: utopie finalizzate

La chiave interpretativa fondamentale che ricaviamo dalla struttura del lemma ripreso dalla Suda ci consente un'ultima considerazione. Si mette in luce l'insufficienza, o la parzialità, delle letture che sono state proposte dalla critica quando quest'ultima si è concentrata sull'aspetto di 'evasione utopistica' offerta dal frammento.

Il ricorso di Teopompo all'utopia, ben indagata in particolare da Lucio Bertelli,[3] è determinato in prima istanza, ritengo, dallo scontento, dalla delusione e dalla polemica nei confronti delle soluzioni politiche reali e vigenti; ed è importante sottolineare che questo vale in generale per tutte le famose digressioni teopompee.[4] Circostanza illuminante, a questo proposito, appare il fatto che una riflessione 'a ritroso' sia l'innesco dell'*excursus* del libro x sui de-

[1] Musti, *Società antica*, *cit.*, p. 159.

[2] «Nel giudizio sul costume democratico, (...) incide la consapevolezza, che Teopompo ha chiara, del carattere «parassitario» della democrazia di quarto secolo avanzato» (Canfora, *Gli storici greci*, *cit.*, p. 403).

[3] *L'utopia greca*, *cit.*, p. 463 ss., 550 ss.

[4] La Pownall ha recentemente sottolineato l'infondatezza della posizione di Flower, secondo il quale le digressioni teopompee avrebbero un ruolo marginale nell'economia delle *Storie Filippiche* (Flower, *Theopompus ...*, *cit.*, pp. 162-165; Pownall, *Lessons from the past...*, *cit.*, p. 153 e n. 42); tuttavia «Theopompus did in fact intend his digressions to be an integral part of the moral instruction offered in the Philippica» è, a mio avviso, giudizio riduttivo; è in gioco anche una *ideological instruction*. Cfr. la giusta osservazione, dalla Pownall stessa richiamata (p. 154), sulle inclinazioni aristocratiche incarnate da alcuni dei personaggi dei *Thaumásia* (Pitagora, Epimenide, Orfeo), in D. Tarn Steiner, *The Tyrant's Writ*, Princeton 1994, pp. 193 ss.

magoghi ateniesi. Lo spunto, come si è più volte osservato,[1] è costituito da Eubulo:

Εὔβουλος· ... ὅτι δὴ δημαγωγὸς ἦν ἐπιφανέστατος, ἐπιμελής τε καὶ φιλόπονος, ἀργύριόν τε συχνὸν πορίζων τοῖς Ἀθηναίοις διένειμε, διὸ καὶ τὴν πόλιν ἐπὶ τῆς τούτου πολιτείας ἀνανδροτάτην καὶ ῥαιθυμοτάτην συνέβη γενέσθαι, Θεόπομπος ἐν τῇ ι τῶν Φιλιππικῶν.[2]

Eubulo: (...) che davvero fu un demagogo molto in vista, zelante e operoso, così come procacciatore di numeroso denaro che distribuì tra gli Ateniesi, ragion per cui capitò anche che la città sotto il suo governo divenne estremamente smidollata e rilassata, (lo dice) Teopompo nel x libro dei *Philippiká*.

Nel frammento viene stigmatizzata la politica dissipatrice a beneficio del *dêmos*, letteralmente rimpinzato di denaro da Eubulo; nel F 100 l'ἄσωτος Eubulo dilapida le *prósodoi* pubbliche in *misthoí* (καταμισθοφορῶν).[3] L'idea di una *pólis* resa *rhaithymotáte* dal comportamento da demagogo prodigo (assai vicino al cuoco di platonica memoria) non può non far pensare a un riuso propagandistico e polemico dello slogan della *rhathymía* – spenseriatezza e modo di vita libero – centrale nella valorizzazione dei diritti della persona nella teoria democratica periclea: nella quale la «libera esplicazione di tutte le potenzialità della persona» include anche la «sfera della fisicità» e fa sì che «il corpo dell'uomo pericleo» sia «destinato al lavoro, ma anche al riposo e al soddisfacimento delle proprie esigenze, senza i sacrifici, presentati come inutili, di un'educazione coercitiva».[4] Lo stesso Connor riconosce qui l'indizio di un'attitudine generale che porta Teopompo a proiettare la politica contemporanea sullo sfondo della «earlier tradition of Athenian maladministration». E certo la digressione del x libro «is not only appropriate to Book 10»;[5] tuttavia ciò va inquadrato in una fondamentale sintonia con le critiche tradizionali al sistema democratico e con il formulario propagandistico e polemico dell'antidemocrazia di v secolo, più che con predominanti impulsi moralistici.

La medesima attitudine generale teopompea è all'opera nel frammento sulla Poneropoli. Non si tratta, a mio parere, di una esternazione utopistica

[1] CONNOR, *Theopompus* ..., *cit.*, pp. 68-69 e 74; FERRETTO, *La città dissipatrice* ..., *cit.*, p. 19 s.; POWNALL, *Lessons from the past*, p. 156.

[2] *FGrHist* 115 F 99 (HARPOCR., *s. v.* Εὔβουλος). Cfr. SUDA, E 3385, *s. v.* Εὔβουλος: δημαγωγὸς ἦν ἐπιφανέστατος.

[3] (...) Εὔβουλόν φησι τὸν δημαγωγὸν ἄσωτον γενέσθαι. τῆι λέξει δὲ ταύτηι ἐχρήσατο· «καὶ τοσοῦτον ἀσωτίαι καὶ πλεονεξίαι διενήνοχε τοῦ δήμου τοῦ Ταραντίνων ὅσον ὁ μὲν περὶ τὰς ἑστιάσεις εἶχε μόνον ἀκρατῶς, ὁ δὲ τῶν Ἀθηναίων καὶ τὰς προσόδους καταμισθοφορῶν διατετέλεκε».

[4] THUC. II 39, 4. MUSTI, *Demokratia* ..., *cit.*, p. XIX; cfr. pp. 116 ss., 127 s.

[5] CONNOR, *Theopompus* ..., *cit.*, pp. 64 ss., pp. 68 s.

da accostare o in qualche misura contrapporre al racconto, nella sezione dei *Thaumásia* dell'VIII libro (FF 64-76), in cui Teopompo mette sulla scacchiera la città dei *Máchimoi* e degli *Eusebeîs*, e la terra dei *Méropes* con il luogo chiamato *Ánostos* e i due fiumi di *Lýpe* e *Hedoné*.[1] L'accostamento è nella sostanza improprio, se non per la presenza di un fondamento ideologico politico anche nell'immaginario delle città di *Máchimoi* e di *Eusebeîs*. Un fondamento politico arduo da definire nei dettagli, ancora a causa del tipo di trasmissione (Eliano);[2] ma nelle linee generali chiaro dal fatto, a suo tempo ben rilevato da Italo Lana,[3] che non è in gioco un'evoluzione temporale tra *Eusebeîs* di un'età dell'oro e *Máchimoi* dell'età del bronzo, bensì una contrapposizione tra «"modi di vita" diversi contemporaneamente esistenti, distinti nello spazio, non nel tempo». Contemporaneità e bipolarità di due situazioni poleiche e politiche, dunque.

In ogni caso, i due grandi versanti dell'utopia, il versante dell'alternativa e del paradigma positivo, la ricerca o tensione verso l'*aríste politeía*,[4] e il versante della metafora negativa destinata alla demistificazione e alla protesta contro quella che era sentita come la *kakíste politeía*[5] stabiliscono una divaricazione di fatto tra la tipologia cui appartiene l'immaginario dei *Thaumásia* nell'VIII libro dei *Philippiká* e la tipologia in cui si iscrive l'immaginario della Poneropoli. Siamo nell'ambito di un'utopia caricaturale, ma non si allude a una *aríste politeía*: si demistifica e si denuncia una *kakíste politeía*, ma non si mette in campo una polarità con un paradigma positivo. I precedenti sono quelli del dibattito degli ultimi decenni del V a. C. L'utilizzo parodistico a noi più noto, negli *Uccelli* di Aristofane, conferma da un lato la compresenza dei due versanti, dall'altro la tendenziale prevalenza del versante negativo. A Nubicuculia, «città, dove si promette licenza per tutte le azioni vietate o esecrate dagli uomini»[6] chiedono cittadinanza tutta una serie di farabutti più o meno espliciti; e nonostante questi soggetti vengano respinti, l'atteggiamento del leader Pisetero è tale che in sostanza la città tra i volatili finisca per riprodurre tutte le magagne, forma mentale improntata a dismisura imperialistica e a tendenziale caccia alle streghe del complotto antidemocratico incluse, dell'Atene democratica.[7] Percorso analogo, in forma radicalizzata, è quello

[1] *FGrHist* 115 F 75c; BERTELLI, *L'utopia greca*, *cit.*, pp. 551 ss.

[2] I. LANA, *L'utopia di Teopompo*, in *Studi sul pensiero politico classico*, Napoli 1973, pp. 275 ss. (già in «Paideia» VI [1951], pp. 3 ss.), p. 276.

[3] LANA, *ibid.*, pp. 282 ss.

[4] BERTELLI, *L'utopia greca*, *cit.*, pp. 472 ss., 486 ss., 523.

[5] Cfr. la κακίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις πολιτειῶν δημοκρατία in DION. HAL. *Ant.* 6, 60, 1.

[6] BERTELLI, *Progettare la «polis»*, *cit.*, p. 604.

[7] BERTELLI, *L'utopia greca*, *cit.*, pp. 524 ss.; ID., *L'utopia greca*, *cit.*, p. 604. Cfr. D. DEL CORNO in ARISTOFANE, *Gli Uccelli*, a c. di G. ZANETTO, Milano 1987, pp. XIV s. («(...) il benefattore tramutato in tiranno s'imbandisce un succulento arrosto di uccelletti sorpresi a cospirare contro la democrazia. E allora, non siamo di nuovo in Atene?»).

suggerito da Teopompo, con l'immissione in massa di sicofanti e simili nella Filippopoli che automaticamente e istantaneamente equivale a una Poneropoli. Sullo sfondo si staglia e occupa tutta la scena il *parádeigma* di una *kakíste politeía*, suggerito con la metafora delle città degli schiavi e con il suo *pendant* della Poneropoli. Sulla stessa linea si colloca il *parádeigma* negativo delineato da Platone in *Resp*. 2, 13, 572 d-e, dove, come ipotesi provocatoria di lavoro nel percorso verso l'individuazione del modello di città ideale da κατοικίζειν, viene non a caso delineato un rapporto logico tra una città dominata dalla *tryphé* (τρυφῶσα πόλις) e la definizione sprezzante ὑῶν πόλις, città dei porci.[1]

Ritengo insomma che nel frammento sulla Poneropoli più che un'intenzione di costruzione utopistica si manifesti la totale sintonia di Teopompo con una riflessione antidemocratica che nel IV secolo riprende e sviluppa spunti e temi di V secolo. Con ogni probabilità Teopompo aveva motivi per stigmatizzare Filippo come latore di scelte e iniziative di avvicinamento o favoreggiamento, leggibili come commistione, nei confronti di categorie tradizionalmente caratterizzate in senso politico: sicofanti e tutti gli esponenti e i prodotti della degenerazione tribunalizia tipica di ambienti democratici. Questa commistione, Teopompo la avvertiva come compromissione, fino a far scattare l'immagine polemica della città tutta in mano a gente di quella risma, i *poneroí* della tradizione antidemocratica.

Nell'adottare la casistica sicofanti e simili per dare un volto ai *poneroí* stivati da Filippo nella sua città, Teopompo in realtà riproduce l'atteggiamento dell'ideologo aristocratico animato da una repulsione totale e costante – una sorta di chiodo fisso – per qualsivoglia contesto possa richiamare l'ambiente democratico. Insomma, per la forma mentale di Teopompo (esattamente come per lo Pseudo-Senofonte) la democrazia, specie quella ateniese, è un punto di riferimento polemico fermo e coerente. Dal punto di vista psicologico, l'immagine propagandistica positiva della democrazia ateniese è, per la tradizione antidemocratica a cui Teopompo si allinea, l'esatto equivalente di quello che in epoca successiva sarà per la memoria ufficiale dei Colofonii, dopo la sventata minaccia dell'insurrezione di Aristonico, «the Heliopolitan nightmare»:[2] e produce di conseguenza l'analogo meccanismo di contro-formulazione denigratoria dell'immagine, tramite la rappresentazione di una città in mano alla categoria più bassa e improbabile di individui, gli schiavi.

È quasi superfluo, a questo punto, precisare che una lettura esclusivamente basata sulla categoria di rovesciamento rituale dell'ordine sociale,[3] a proposito della Poneropoli di Filippo, appaia in ultima analisi fuorviante rispetto alle reali implicazioni che il *mockname* lascia intravvedere. Ciò, dunque, alla

[1] Cfr. BERTELLI, *L'utopia greca*, *cit.*, pp. 534 s.

[2] BURASELIS, *Colophon... cit.*, p. 204.

[3] PARADISO, *Forme di dipendenza ... cit.*, pp. 132-133.

luce del fatto che l'associazione resa canonica dalla tradizione lessicografica confluita nella Suda rende la Poneropoli omologa, in una comune intenzione polemico-satirica, alla categoria di una fantomatica *doûlon pólis*. Qui, in sostanza, se di utopia vogliamo parlare, è in gioco un'utopia di denuncia, di protesta; le motivazioni politiche sono centrali.

Per le stesse ragioni, se Vidal-Naquet coglie sicuramente nel segno quando ridimensiona il concetto di *Doulópolis* e lo colloca nella categoria del «luogo mitico»; tuttavia la formula, pur in sé e in termini generali corretta, di «città che la tradizione non distingue in alcun modo da una città di malvagi (*Po-nēropolis*)»[1] in relazione a Teopompo elude il punto nodale. È in realtà all'opera un movimento inverso, nell'associazione stabilita dal lemma e nella forma mentale teopompea. Non si deve partire dai *doûloi* titolari di fantomatiche città ad essi intitolate: non sono i *doûloi* ad equivalere a *poneroí* genericamente intesi, e a non essere perciò distinguibili da questi ultimi. Sono i *poneroí*, una volta indicati come titolari abusivi di una *pólis*, a mettere in gioco il concetto '*pólis* di schiavi': in quanto *poneroí* politicamente e ideologicamente ben caratterizzati all'interno di una tradizione con la quale Teopompo si sintonizza. Il movimento è quello, come abbiamo visto, illustrato in modo limpido dall'Anonimo della *Costituzione degli Ateniesi*. Siamo nell'ambito di connessioni e associazioni di idee che si possono presumere canoniche nel repertorio propagandistico delle cerchie antidemocratiche ateniesi a partire dalla seconda metà del v secolo a. C. e ben presenti alla riflessione nel iv secolo. Questo repertorio consolidato ha determinato, alle origini della tradizione lessicografica in cui si inserisce il lemma della Suda, il logico richiamo dell'allusione polemica teopompea per accompagnare, rafforzare e completare fornendo l'esempio massimo 'ad effetto conclusivo', l'idea di una *Doulópolis*: Teopompo parlava di una città di *poneroí* che sono l'esatto *pendant* degli schiavi che finiscono per spadroneggiare nella città dei *poneroí*: in sintonia perfetta con il quadro fosco che la sintesi ideologica dello Pseudo-Senofonte tratteggia.

Impostando insomma l'analisi a partire dal parametro-schiavi, nel caso di Teopompo (e dell'associazione suggerita nel lemma) si invertono causa ed effetto: la forma mentale espressa dalla testimonianza teopompea è polarizzata non su una città di schiavi, ma su una città di liberi che sono come schiavi, che equivalgono politicamente e sociologicamente a schiavi. Il parametro-schiavi è un parametro esclusivamente metaforico, adottato con la

[1] *Il cacciatore nero ..., cit.*, p. 196 («"cité des esclaves" (...), cité que la tradition ne distingue guère d'une cité des méchants (Πονηρόπολις)»: *Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie*, in C. Nicolet, [a c. di], *Recherches sur les structures sociales dans l'antiquité classique*, Paris 1970, pp. 63 ss., p. 66). Mio il sottolineato.

stessa tecnica con cui in seguito, nel caso della Dulopoli collegata ad Aristonico, si chiamerà 'Città di schiavi', esasperando l'elemento più paradossale e negativo, una realtà che comprendeva solo in parte la componente schiavile;[1] nel repertorio dell'attacco ideologico antidemocratico, una città dominata da *poneroí* è di fatto una δούλων πόλις: il grado massimo di *adýnaton* abominevole in cui la *pólis* della democrazia degenerata rischia di sfociare.

Questo parametro metaforico, come abbiamo visto, suscita l'attenzione paremiografica; in quest'area sfocia, dopo l'originario utilizzo nella satira politica della commedia; quest'ultima, a sua volta, metabolizza e rielabora secondo i suoi moduli elementi di un dibattito ideologico assai acceso. Vale la pena ribadirlo, il lemma confluito nella Suda indica con chiarezza il punto di avvio del percorso: Δούλων πόλις: παροιμία. Prima di tutto, la *Doúlon pólis* è, o è stata utilizzata in modo tale da essere, παροιμία; seguono le attestazioni di presunte localizzazioni reali.

Riepiloghiamo. Teopompo è portatore di uno s c h e m a f o n d a n t e e d i n a m i c o di giudizio mutuato direttamente da una tradizione di polemica antidemocratica che affonda le sue radici nel periodo cruciale dell'età periclea e postpericlea. Il rilievo conferito dai frammenti al tema della τρυφή va interpretato sulla base di una profonda interazione tra ideologia politica e tenace difesa di una visuale etica di stampo aristocratico. Questo schema, Teopompo lo applica a vari contesti, ma tutto lascia pensare che il suo occhio preferenziale fosse fissato su quelli manifestamente bollati dal marchio democratico. Le esternazioni, conservate da testimoni purtroppo in larga misura interessati a tutt'altro, su casi come quelli di Calcedone / Bisanzio e di Carete vanno interpretate come esemplificazioni paradigmatiche. Ma lo schema, Teopompo lo applica anche alla realtà politica esplosa alla sua epoca, Filippo e il suo *entourage*.

Questo schema dinamico di polemica ideologica include la tendenziale omologazione δοῦλοι / πονηροί, nel senso e nello spirito che ritroviamo nella *Costituzione degli Ateniesi* pseudosenofontea. L'idea di una Dulopoli – 'Città di schiavi' / 'Città da schiavi' – rientra nel campo dello scontro ideologico, i cui primi riflessi si individuano nella commedia, con un caso estremamente indicativo in Cratino. La forza trainante dell'immagine polemica di un potere impropriamente affidato a πονηροί, che comporta l'idea della comunità politica degradata al livello schiavile, conosce una continuità nella riflessione teorica di IV secolo inoltrato, e in ultima analisi a questa radice va riferita la esplicita polarità ἀριστοκρατουμένη πόλις / πονηροκρατουμένη πόλις in Aristotele. Polarità terminologica con tutta l'aria di essere indizio residuale di un siste-

[1] BURASELIS, *Colophon... cit.*, p. 203.

ma di parametri oppositivi elaborati all'interno della polemica ideologico-politica della seconda metà del v secolo. Una polemica che ha lasciato il segno.

L'interpretazione in chiave utopistica del frammento teopompeo conservato dalla Suda, in sintomatico e rivelatore accostamento ad altri riferimenti a 'città anomale', va accolta esclusivamente in relazione ad un utilizzo della metafora paradossale a fini denigratorii, sempre nell'ambito dello scontro politico-ideologico frontale. La Poneropoli di Teopompo, significativamente omologata nel lemma alla Dulopoli di altre fonti, è la traduzione mitopoietica di un referente negativo, partorito da una corrente di pensiero ostile alla democrazia.

L'ODEION DI PERICLE, EMBLEMA DI TIRANNIDE E MEDISMO (CRATINO, FR. 73 K.-A.)

Gianfranco Mosconi

Abstract

In Crat. fr. 73 K.-A., Pericles is called *Zeus schinokephalos* and is shown wearing the Odeum on his head: is this description useful in order to charge Pericles of *tyrannis*, as already the epithet *Zeus* does? The circumstance that Pericles is wearing the Odeum is an evident consequence of the failing of the ostracism against the politician (see ἐπειδή): so, the Odeum on Pericles' head seems to act as an emblem of tyrannical, absolute power. Therefore, it is possibile to think that the Odeum-headgear was introduced by Cratinus to show Pericles as he is wearing something reminding (to the audience) a *tiara orthé*, which was the tipical headgear used properly by Persian Kings. Actually, *tiara*, and its meaning as emblem of absolute power, was well known by Athenian theatrical audience in fifth century b.C.; moreover, *tiara* and Odeum were similar in the fact that they both could look as 'pointed'.

The story about the Odeum as 'imitation' of 'Great King's tent' seems to confirm this hypothesis. Besides, the epitheth *Zeus* too could connect Pericle to Persian King: in several sources of fifth and foruth century b.C., the Great King is compared to a deity, especially to Zeus. So, in Cratinus' text, the epithet of Zeus, and the Odeum-headgear, which turned out to remind a *tiara*, were congruent to depict Pericles as a *tyrannos* similar to Persian kings.

1.

Fra i numerosi testi di Cratino in cui si sviluppa la polemica antipericlea portata avanti dal commediografo, il frammento 73 K.-A. (= fr. 71 K.),[1] appartenente alle *Thrattai*, presenta una singolare densità di temi e riferimenti: nel breve giro di tre versi, Cratino riunisce insieme l'immagine di Pericle come Zeus, l'accenno canzonatorio alla *schinokephalia* dello statista, la menzio-

[1] Per una illustrazione degli aspetti più propriamente filologici, linguistici e grammaticali di questo frammento, vd. W. Bannier, *Zu griechischen und lateinischen Autoren. II*, in «RhM» 73, 1920, pp. 59-83, pp. 60-62; J. Th. M. F. Pieters, *Cratinus. Bijdrage tot de geschiedenis der vroeg-attische comedie*, Diss. Leiden 1946, pp. 81-83 (ringrazio, per la traduzione di quest'ultimo testo dall'olandese, gli amici Tom van Dyck e Arianna Strippoli); W. Luppe, *Fragmente des Kratinos. Texte und Kommentar*, Diss. Halle 1963 (poi parzialmente pubblicato in «Wissenschaftl. Zeitschr. der Martin-Luther Univ.» Halle 1967 fasc. 1 e 1969 fasc. 4), p. 26 e pp. 55-56; infine F. Delneri, *I culti misterici stranieri nei frammenti della commedia antica*, (Eikasmos. Studi, 13), Bologna 2006, pp. 151-158.

ne dell'Odeion voluto da Pericle,[1] infine il riferimento all'ostracismo cui lo stesso Pericle sarebbe sfuggito. Queste le parole di Cratino:

ὁ σχινοκέφαλος Ζεὺς ὁδὶ προσέρχεται
<ὁ> Περικλέης,[2] τᾠδεῖον ἐπὶ τοῦ κρανίου
ἔχων, ἐπειδὴ τοὔστρακον παροίχεται.[3]

In genere il frammento è stato utilizzato allo scopo di ricavare una datazione per la commedia cui esso apparteneva: si è pensato che l'ostracismo in cui sarebbe incorso Pericle possa essere quello in cui ebbe la peggio Tucidide di Melesia e di cui parla Plut. *Per.* 14,3, datato con sicurezza al 444/3 a.C.,[4] e da ciò si è tentato di ricavare una possibile datazione delle *Donne di Tracia* agli anni immediatamente successivi; altri studiosi, analogamente, hanno utilizzato il frammento come appoggio cronologico per la datazione dell'Odeion.[5]

[1] Per una illustrazione dei dati letterari e archeologici a disposizione sull'edificio mi permetto di rimandare a G. Mosconi, *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica: l'Odeion di Pericle*, in *Synaulía. Musica greca e contatti mediterranei*, a cura di A.C. Cassio - D. Musti - L.E. Rossi, (Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sez. filologico-letteraria. Quaderni, 5), Napoli 2000, pp. 217-316: pp. 220-235. Per gli aspetti più propriamente architettonico-archeologici vd. pure A. L. H. Robkin, *The Odeion of Perikles: Some Observations on its History, Form and Functions*, Diss. Washington 1976, Ann Arbor-London 1981 (University Microfilm International).

[2] Il nome di Pericle deve essere conservato: come notava già J. Schwarze, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, München 1971, p. 67 n.157, la menzione diretta del nome si adatta all'*onomasti komodein* e al tono di sfida che traspare dalle parole del poeta; vedi pure le osservazioni di Delneri, *I culti misterici stranieri* cit., p. 153, *ad loc.*: la menzione del nome di Pericle serve a favorire l'identificazione del personaggio che entra in scena da parte degli spettatori, e forse costituisce una parodia delle presentazioni dei personaggi nelle tragedie.

[3] Qui ὄστρακον è il soggetto, e il verbo è usato con valore assoluto: letteralmente «the danger of ostracism has gone by» (così traduce *LSJ*, ediz. 1996, *s.v.* παροίχομαι), anche se si potrebbe perfino interpretare in senso spaziale: «dopo che il coccio è passato oltre (e quindi ha mancato il bersaglio Pericle)». Si ritiene in genere che l'ostracismo cui qui si allude sia quello di cui fu vittima Tucidide di Melesia nel 443 a.C. come è stato sostenuto da molti, a partire dal Meineke nei *FCG* fino a Schwarze, *Die Beurteilung des Perikles* cit., p. 68 e infine a Delneri, *I culti misterici stranieri* cit., p. 157 (vd. *ibid.*, n. 35, per un elenco degli studiosi a favore di tale interpretazione). In realtà, il fatto che si parli di *óstrakon* non autorizza a pensare che Cratino debba per forza intendere una *specifica* votazione per l'ostracismo, e neppure una votazione per l'ostracismo effettivamente avvenuta: H. B. Mattingly (*Vocabulary Change and Epigraphic Dating*, in «Mnemosyne» 30, 1970, pp. 66-69: p. 69 nota 14) ha proposto ben tre possibili interpretazioni del testo di Cratino, che permettono di pensare ad un riferimento generico: 'poiché l'annuale minaccia dell'ostracismo è trascorsa'; 'poiché l'ostracismo è caduto in disuso (Pericle è troppo potente)'; 'poiché non è più tempo d'ostracismo (in quanto Atene è in guerra ed è richiesta la concordia interna)'.

[4] F. E. Adcock, *The Chronology of the Years 445-432*, in Aa.Vv., *The Cambridge Ancient History*, vol. v, Cambridge 1927, pp. 474-477, p. 474.

[5] Per la datazione delle *Thrattai*, si spazia dal 444/3 a.C., l'anno dell'ostracismo di Tucidide di Melesia, al 429 a.C., anno della morte di Pericle, che nella commedia entra in scena come personaggio vivente: per le varie ipotesi di datazione della commedia – che non influiscono sull'interpretazione del fr. 73 K.-A. – vd. da ultimo Delneri, *I culti misterici stranieri* cit., p. 149 e p. 155),

Al contrario, non è stata rivolta specifica attenzione ad un'altra questione: qual è l'intimo rapporto fra i diversi temi incorporati insieme da Cratino? Perché Pericle viene rappresentato con l'Odeion sulla testa? Qual è il significato di questa immagine, piuttosto particolare, che doveva essere tradotta visivamente sulla scena con l'ausilio di una apposita maschera e doveva quindi imporsi all'attenzione degli spettatori?

Condizionati dall'affermazione di Plutarco in *Per.* 3, 4, secondo cui «quasi tutte le statue lo rappresentano con l'elmo, in quanto gli artisti non volevano, *a quel che sembra* (ὡς ἔοικε), farne oggetto di scherno», gli esegeti hanno quasi invariabilmente pensato che l'Odeion sul capo di Pericle alluda semplicemente all'elmo dello stratego, e che dunque Cratino prendesse di mira il fatto che Pericle fondava il suo potere proprio sulla continua rielezione alla strategia. È una interpretazione, questa, più che secolare e che è divenuta una *vulgata* accettata senza problemi.[1] Problemi invece ce ne sono.

In primo luogo le rappresentazioni di strateghi elmati sono normali nel v secolo, per cui è infondato il collegamento fra la rappresentazione elmata di Pericle e la sua *schinokephalia*:[2] si deve quindi pensare che l'affermazione di Plutarco, *Per.* 3, 4 (sulla quale appunto si è spesso fondata l'esegesi Odeion=elmo) non sia altro che un autoschediasma di Plutarco o della sua fonte, una ipotesi di uno scrittore del I-II sec. d.C., che non spiega nulla dei significati simbolici di un immagine creata da un commediografo di cinque secoli prima.

In secondo luogo, proprio perché la rappresentazione di uno stratego con elmo non ha nulla di dirompente ma è anzi istituzionale, sfugge la violenza e la pregnanza della battuta cratinea; infine è da osservare che negli scherzi dei comici sulla testa di Pericle non si fa mai menzione dell'elmo.[3] D'altra parte, se l'Odeion sul capo di Pericle fosse allusione al suo elmo di stratega, non si vede quale effettiva relazione poteva esserci fra la costruzione dell'Odeion e l'ininterrotta strategia di Pericle, che tra l'altro era una carica ottenuta comunque in modo perfettamente legittimo. Si è perciò affermato che si tratta

[1] L'idea fu avanzata per la prima volta dal MEINEKE nel 1839 (*FCG* II/1 62), quindi ripresa da KOCK nel 1880 (*CAF* I, p. 35), poi ancora da G. BUSOLT (*Griechische Geschichte* III, 1, Gotha 1897 p. 469 n. 3), e ancora da PIETERS, *Cratinus* cit., p. 82, EHRENBERG, *Sofocle e Pericle*, p. 128 (cap. IV, § II), citato *infra*, p. 78 n. 1. Da ultimo v'è stato chi ha spiegato la forma allungata del cranio in alcune statue classiche come collegata all'esigenza di applicarvi sopra un elmo (vd. B. COHEN, *Pericles' Portrait and the Riace Bronzes. New Evidence for 'schinocephaly'*, «Hesperia» 60, 1991, pp. 465-502).

[2] Nella copia conservata a Londra del ritratto di Pericle scolpito da Cresila, la migliore fra le quattro a noi giunte, la forma della testa è perfettamente normale; al contrario, la forma abnorme nelle repliche del Vaticano e di Berlino sarebbe originata dal tentativo dei copisti di illustrare la *schinokephalia* conosciuta attraverso la tradizione letteraria (vd. D. PANDERMALIS, *Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen*, Freiburg 1969, pp. 28-29).

[3] Lo nota SCHWARZE, *Die Beurteilung des Perikles*, p. 68 n. 163.

di una semplice battuta,[1] ma c'è da chiedersi se una battuta, per essere efficace, specie quando attinge ai temi 'caldi' della politica, non abbia bisogno, dopo tutto, di un suo retroterra 'serio'.[2]

2.

Ora, vi sono due elementi da cui bisogna partire.

Il primo è che, nel testo di Cratino, il fatto che Pericle si presenti in scena con l'Odeion in testa costituisce una conseguenza del fatto che lo statista è scampato all'ostracismo. Lo dimostra in modo chiaro l'uso di ἐπειδή, il cui valore, sia che lo si interpreti in senso strettamente temporale oppure causale,[3] non permette dubbi sul rapporto temporale istituito da Cratino fra i due eventi (l'ostracismo; l'ingresso di Pericle con l'Odeion in testa): *prima* Pericle sfugge all'ostracismo, *poi* (anzi, proprio *per questo motivo*) può avanzare con l'Odeion sul capo.

Il secondo è l'appellativo di 'Zeus' affibbiato a Pericle in questo testo cratineo.[4] Sulla base dell'epiteto di Olimpio utilizzato per Pericle in Ar. *Ach.* vv. 530 sgg. (dove sembra riferirsi alla tuonante potenza oratoria dello statista), nella tradizione posteriore si impose una interpretazione in chiave elogiativa del paragone Pericle-Zeus: ne è testimonianza in primo luogo Plutarco, che nel § 8

[1] Cfr. Schwarze, *op. cit.*, p. 69: «Der darin liegende kausale Zusammenhang ist naturlich satirische Freiheit».

[2] Uno dei pochi tentativi di procedere ad un'analisi del fr. 73 è stata compiuta da Bernhard Schmaltz (*Perikles, die Musik und die Meerzwiebel*, in «MDAI(A)» 110, 1995, pp. 247-252): per lo studioso la *schinokephalia* sarebbe essa pure invenzione comica di Cratino (in quanto le uniche testimonianze comiche citate esplicitamente da Plutarco in *Per.* 3, 4 sono testi di Cratino: frr. 258 e 118 K.-A.), ed essa sarebbe funzionale a caratterizzare Pericle come 'velenoso', così come velenoso è il bulbo dello *schinos*: «Die «Zwiebelköpfigkeit» zielt demnach nicht auf ein physiognomisches Merkmal, meint nicht eine individuelle Deformation des Schädels; vielmehr geht es Kratinos offenbar um eine Charakterisierung des Perikles, seines Wesens. Plutarch aber nutzt Kratinos' Worte im Sinne einer physiognomischen Beschreibung» (p. 251); l'errore di interpretazione di Plutarco risalirebbe al suo interesse per la fisiognomica, per la connessione fra aspetto e qualità morali (pp. 251-2). Mi sembra che tale interpretazione poggi esclusivamente sull'assunto che la *schinokephalia* sia un'invenzione, un fraintendimento di Plutarco: ma a dimostrarlo non basta l'assenza di altre esplicite testimonianze non cratinee; soprattutto perché, ad alludere alla 'grossa testa' di Pericle (sebbene senza usare il termine σχινοκέφαλος) ci sono anche Eupoli (fr. 115 K.-A.) e Teleclide (fr. 47 K.-A.) esplicitamente citati da Plutarco (*Per.* 3, 6-7). L'interpretazione di Schmaltz, peraltro, lascia inspiegato in che senso Pericle sia 'velenoso' e, soprattutto, il senso dell'Odeion quale copricapo di Pericle.

[3] Cfr. *LSJ* (ediz. 1996), *s.v.* ἐπειδή.

[4] L'uso del paragone con Zeus per esprimere l'atteggiamento tirannico di Pericle rientra nella generale tendenza di Cratino ad utilizzare il racconto e il travestimento mitologico come forma di comunicazione politica: vedi Antonio Melero Bellido, *Mito y política en la comedia de Cratino* in *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua (Actas del I congreso internacional, Salamanca, noviembre 1996)* a cura di Antonio López Eire, Salamanca 1997, pp. 117-131, M. Farioli, *Mito e satira politica nei* Chironi *di Cratino*, in «RFIC» 120, 200, pp. 406-431, e Grigoris M. Sifakis, *From mythological parody to political satire: some stages in the evolution of Old Comedy*, in «C&M» 57, 2006, pp. 19-48.

della *Vita Periclis* spiega l'epiteto di Olimpio come attribuito per l'eccellenza dello statista, in ambito oratorio o genericamente intellettuale, o anche, secondo altri, «per i monumenti con cui adornò la città» o «per la *dynamis* esercitata nella vita politica e nello svolgimento della carica di stratego» (8, 3), e nel § 39 giunge ad affermare che «con tale appellativo si indica un'indole benevola e una vita pura e intatta nell'esercizio del potere» (39, 2); interpretazioni egualmente 'concilianti' si ritrovano anche in ambiente latino (Plinio il Vecchio e Valerio Massimo)[1] e finiscono per essere accettate anche in tempi moderni, tanto da spingere Jaeger[2] a considerare l'epiteto di 'Zeus', anche nel frammento cratineo, uno «scherzo innocente che tradisce un intimo rispetto».

In realtà, nella penna di Cratino l'appellativo di Zeus è tutt'altro che uno 'scherzo innocente': esso qualifica Pericle come 'tiranno', secondo una equivalenza Pericle=Zeus=tiranno espressa a chiare lettere in un altro frammento cratineo, il fr. 258 K.-A. (=240 K.):[3]

Στάσις δὲ καὶ πρεσβυγενὴς
Κρόνος[4] ἀλλήλοισι μιγέντε
μέγιστον τίκτετον τύραννον
ὃν δὴ κεφαληγερέταν[5]
θεοὶ καλέουσι.

Fondandosi sul confronto interno al *corpus* cratineo,[6] l'interpretazione del-

[1] Val. Max. v, 10, 1; Plin. *Nat.* xxxiv, 74: cfr. Pandermalis, *Strategenköpfen*, pp. 100-102 e A. Banfi, *Il governo della città. Pericle nel pensiero antico*, Bologna 2003, p. 208.

[2] W. Jaeger, *Paideia. La formazione morale dell'uomo greco*, vol. i Firenze 1953 (rist. 1978) (trad. it. da *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Berlin u. Leipzig 1944), p. 618. Anche egli accetta l'interpretazione dell'Odeion come elmo. Egualmente poco appropriato ci sembra affermare che Cratino identifica Pericle con Zeus, da parte di Cratino, «scherzosamente», come fa Delneri, *I culti misterici stranieri* cit., p. 152 (*ad* Crat. fr. 73, 1, K.-A.), tanto più quando – come ben evidenza la Delneri, *ibid.*, pp. 156-158 – il fr. si inserisce in un ben preciso contesto politico, ben poco 'scherzoso'.

[3] Sulla caratterizzazione di Pericle come tiranno vedi Maria Noussia, *The language of tiranny in Cratinus, PCG 258*, in «PCPhS» 49, 2003, pp. 74-88, dove viene ampiamente dimostrato come Pericle-Zeus sia immagine del tiranno (con rimandi a Solone, fr. 4; 9; 10; 11 W.). Vd. pure Farioli, *Mito e satira politica* cit., che mette in evidenza i vari aspetti per i quali Cratino paragona Pericle a Zeus.

[4] Preferisco qui leggere Κρόνος, con i mss., in luogo della congettura Χρόνος accolta in *PCG* e difesa dalla Noussia, *art. cit.*: seguo in ciò R. Luiselli, *Cratino, fr. 258, 2 Kassel-Austin (= 240, 1 Kock): Χρόνος o Κρόνος?*, in «QUCC» 65, 1990, pp. 85-99 (vd. pure Di Marco, citato *infra*, p. 83 n. 5)

[5] Si noti anche qui l'accostamento fra la qualifica di Zeus e la 'grossezza di capo' di Pericle; v'è stato chi ha ipotizzato che Cratino, sulla scena del *Dionysalexandros*, per far capire al pubblico che il Paride della commedia era in realtà Pericle, possa aver fatto ricorso ad una maschera fornita di una grossa testa a cipolla, senza neppure il bisogno di citare il nome dello statista (così Martin Revermann, *Cratinus' Dionusalexandros and the head of Pericles*, in «JHS» 117, 1997, 197-200).

[6] Sulle accuse di Cratino contro Pericle vd. W. Ameling, *Kömodie und Politik zwischen Kratinos und Aristophanes: das Beispiel Perikles*, in «Quad. Catanesi di St. Class. e Mediev.» 3, 1981, pp. 383-424 (pp. 390-410 su Cratino); Farioli, *Mito e satira politica* cit.; J. F. McGlew, *Citizens on Stage. Comedy and Political Culture in the Athenian Democracy*, Ann Arbor 2002, pp. 3-55. Utile ma centrato soprattutto sul *Dionysalexandros* e sui *Pluti*, e talora troppo sommario, il quadro di G. Bona, *Per un'inter-*

l'epiteto di 'Zeus' come 'tiranno' nel fr. 73 K.-A. di Cratino appare dunque sicura.[1]

Il valore in parte diverso del Pericle 'Olimpio' degli *Acarnesi* non contraddice tale caratterizzazione di Pericle come Zeus-tiranno, nonostante la ridotta distanza temporale fra le *Thrattai* e gli *Acarnesi* (solo una decina d'anni, forse anche meno), perché è ovvio che il valore di un'immagine può mutare anche nel corso di poco tempo, secondo il mutare delle circostanze: l'Aristofane degli *Acarnesi* riflette una temperie caratterizzata da una crescente rivalutazione del *leader* democratico scomparso solo quattro anni prima, e di cui vi sono segni evidenti in altre testimonianze della produzione comica negli anni della guerra del Peloponneso.[2]

Al contrario, facendo di Zeus un tiranno, e applicando tale equivalenza ad un *leader* democratico, Cratino non fa altro che riprendere il modello di Zeus-tiranno già portato sulla scena teatrale ateniese dal *Prometeo incatenato*, un testo in cui – come dimostrato dal Cerri[3] – la *tyrannis* imposta da Zeus è anche immagine del nuovo ordine imposto dalla democrazia ateniese a danno dell'antico ruolo di guida degli aristocratici: un testo che Cratino doveva aver ben presente, visto che sembra averne ripreso temi e struttura nei suoi *Pluti*.[4]

Se, dunque, l'epiteto di Zeus del frammento cratineo è indubbiamente un modo per qualificare lo statista come 'tiranno', il fatto che Pericle sia definito Zeus *dopoché* o perfino *perché* ha evitato l'ostracismo risulta perfettamente coerente: fallito l'ostracismo, o comunque ormai passato il tempo dell'ostracismo (anche nel senso che Pericle è troppo potente perché un qualunque ostracismo sia praticabile), risulta perduta l'ultima possibilità di allontanare l'aspirante tiranno, e ormai Pericle può allora essere uno Zeus (un tiranno) a tutti gli effetti.[5]

pretazione di Cratino, in *La polis e il suo teatro*, a cura di E. Corsini, vol. II, Padova 1988, pp. 184-207. Per un quadro generale sulle accuse di 'tirannide' rivolte a Pericle, con ampio spazio dato a Cratino e al significato dell'assimilazione di Pericle ad uno Zeus, vd. BANFI, *Il governo della città* cit., pp. 10-23.

[1] L'appellativo di Zeus per Pericle è usato da Cratino ancora nel fr. 118 K.-A., ed è implicito nel fr. 259 K.-A., che molto probabilmente appartiene allo stesso contesto del fr. 258: ma da essi non si desume in modo evidente (come invece nel fr. 258), una caratterizzazione di 'Zeus' quale tiranno, che pure possiamo ben presupporre.

[2] Su Pericle 'Olimpio' in quanto oratore 'fulminante' vd. BANFI, *Il governo della città* cit., p. 26; sulla rivalutazione dello statista già pochi anni dopo la sua morte ibid., pp. 27-28.

[3] G. CERRI, *Il linguaggio politico nel* Prometeo *di Eschilo*, Roma 1975: pp. 15-22 sulla caratterizzazione di Zeus come tiranno nel dramma; pp. 29-53, e *passim*, su Zeus come immagine del nuovo ordine democratico.

[4] Lo mostra, in modo piuttosto persuasivo CERRI, *op. cit.*, pp. 113-122.

[5] L'importanza dell'ostracismo (fallito) come elemento discriminante fra un 'prima' e un 'dopo' è colta da SCHMALTZ, *Perikles, die Musik und die Meerzwiebel* cit., di cui però non condivido l'interpretazione complessiva.

Ma perché, a questo punto, Cratino volle che questo Pericle-Zeus si presentasse in scena con l'Odeion sul capo? L'Odeion sulla testa di Pericle deve essere ovviamente funzionale a questa caratterizzazione dello statista come "tiranno dal potere più che umano" (nel linguaggio comune si direbbe: "un padreterno"):[1] l'elmo dello stratega non è certo adatto allo scopo. Occorre chiedersi insomma: nel fare entrare Pericle=Zeus(=tiranno) in scena con un copricapo a forma di Odeion (un prisma a base quadrata sormontato da una piramide sempre a base quadrata), a quale altro *reale* copricapo poteva alludere Cratino e poteva pensare il suo pubblico? A nulla? Ad un elmo (il cui profilo arrotondato così in pianta come in sezione è però ben diverso da quello dell'Odeion: cfr. FIG. 4)? A trarre tutte le conseguenze dalla rappresentazione di Cratino, *l'Odeion vi appare come l'equivalente di una nostra 'corona', ovvero come un simbolo di potere e di tirannide.*[2] Ma quale?

Scarteremo lo στέφανος, la corona in uso nel mondo classico,[3] che non è un'insegna di potere monarchico, ma o è collegata alla sfera religiosa, con generico significato beneaugurante, oppure è utilizzata per incoronare il vincitore di una competizione atletica, per onorare un cittadino meritevole, o per segnalare lo svolgimento di una funzione pubblica,[4] senza nessuna specifica connotazione di superiorità; lo στέφανος, fra l'altro, cinge il capo, non lo copre come invece richiede l'immagine offerta dal frammento di Cratino qui in esame; scarteremo egualmente il διάδημα, che pur essendo effettivamente una insegna di regalità (è la fascia che cinge la tiara indossata dal Gran Re) consiste però solo in una fascia tessile attorno al capo ed è quindi egualmente inadatta ad essere paragonata all'Odeion.

3.

Quale poteva essere, allora, per il pubblico di Cratino e per Cratino stesso, un copricapo che fosse segno di dominio monarchico? La risposta va cercata al di fuori della grecità, considerando che non esistono in realtà insegne della regalità proprie del mondo greco, per l'ovvio motivo che debole era il peso e la

[1] Come osservava U. WILAMOWITZ, *Platon*, Berlin 1920², I, p. 40, l'epiteto di Zeus allude all'«Allmacht» di Pericle.

[2] Richiamavo il significato dell'Odeion sul capo di Pericle come «funzionale al potere 'da Zeus' di Pericle», ed «emblema delle attitudini autocratiche di chi lo aveva voluto costruire», in *La democrazia ateniese e la 'nuova musica* cit., p. 280. Qua e là, negli studi successivi, vi sono stati alcuni accenni al fatto che l'Odeion sul capo di Pericle è espressione di potere: DELNERI, *I culti misterici stranieri* cit., p. 156, *ad* Crat. fr. 73, 2, K.-A., osserva che, nella scena tratteggiata da Cratino, Pericle fa il «suo ingresso trionfale, con il capo 'coronato'»; nell'antologia, *I comici greci*, a cura di Simone BETA, Milano 2009, si osserva (p. 58 nota 10) che «accostando l'Odeon a una corona, Cratino bolla ancora una volta le smanie tiranniche di Pericle». Le notazioni sono corrette, salvo che per la 'corona'.

[3] Sugli utilizzi vd. *LSJ s.v.*

[4] Vd. Arist. *Ath. Resp.* 57, 4, da cui si ricava che l'arconte *basileus* indossava solitamente una corona nell'esercizio delle sue funzioni.

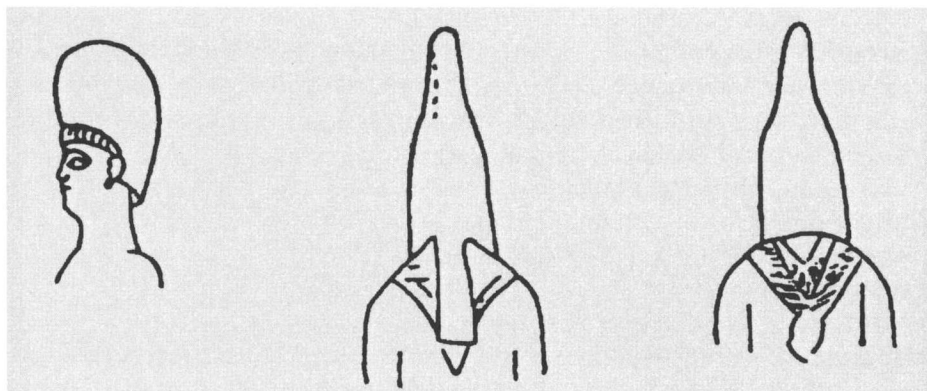



FIG. 1. Tiare da statuette dal Tesoro dell'Oxus (disegno di Ursula Seidl).
Tratto dal sito della 'Encyclopaedia Iranica', *s.v.* "Crown. I".

diffusione dell'istituzione monarchica in ambito ellenico: un Ateniese del v secolo, per figurarsi un re, non poteva che pensare al monarca persiano, quello che le fonti definiscono appunto βασιλεὺς ὁ μέγας ovvero *sic et simpliciter* βασιλεύς, e se doveva pensare ad un copricapo regale non poteva che pensare a quella *tiara orthé* che del Gran Re era inconfondibile insegna[1] (vd. FIG. 1).

Quando Erodoto, in III 12, considera la tiara il copricapo nazionale dei Persiani, egli in realtà si riferisce in questo passo alla forma comune del «tipico turbante iranico, per lo più di feltro e a forma conica floscia»;[2] era però solo il Gran Re che poteva indossare la *tiara orthé*: lo afferma recisamente Senofon-

[1] In generale, sulla conoscenza del mondo persiano (anche attraverso la diffusione di oggetti, capi d'abbigliamento, arredi, ecc.) in ambito ateniese, si veda il bel volume di M.C. MILLER, *Athens and Persia in the Fifth Century b.C. A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge, U.K. 1997; in particolare il cap. 7, pp. 153-187, sulla «incorporation of foreign items of dress».

[2] Cito dal commento *ad loc.* di D. ASHERI, in Erodoto, *Le storie. Libro III. La Persia*, introduzione e commento di D. Asheri, testo critico di S. Medaglia, traduzione di A. Fraschetti, Fondazione Lorenzo Valla, 2005[4], pp. 225 sg. In generale sulla tiara e sui copricapi indossati dal Gran Re, si vedano D. SCHLUMBERGER, *La coiffure du grand roi*, in «Syria» 48, 1971, pp. 375-83 (specie pp. 381-2 sulle differenze fra rilievi persepolitani e le più tarde fonti greche); W. HINZ, *Tiara*, voce in *RE*, Suppl. XIV [1974] coll. 786-796; Shapur SHAHBAZI, *Clothing II. In the Median and Achaemenid period*, voce in *Encyclopaedia Iranica*, Volume 5, 1992, consultata nella edizione disponibile *on line*, al seguente indirizzo: www.iranica.com/articles/clothing-ii. Nelle fonti sono utilizzati come sinonimi *tiára, kídaris* o *kitaris* (in latino *cidaris*) e *kyrbasía* (sull'uso di τιάρα, κίταρις, κυρβασία, come equivalenti negli autori classici, vd. A. S. F. GOW, *Notes on the Persae of Aeschylus*, in «JHS» 48, 1928, pp. 133-58, p. 144 n. 30; HINZ, *Tiara*, cit., coll. 792-93). La tiara copriva in genere, oltre alla testa, il collo (con un lungo paracollo), le orecchie, le guance, fino al mento, dove potevano essere annodati i lunghi paraorecchi laterali; nastri e fazzoletti di vario colore e genere, come anche guarnizioni in pelliccia, potevano arricchirne l'aspetto, e in genere l'uso di tali distinzioni era riservato a speciali categorie (vedi al riguardo Shahbazi, *art. cit.*). Sul rapporto fra tiara e didema vd. H.-W. Ritter, *Diadem und Königsherrschaft*, München und Berlin 1965, pp. 6-18.

te nell'*Anabasi* (II, 5, 23), e lo confermano esplicitamente testimonianze ben più tarde, tutte concordi nel definire la *tiara recta* una intangibile prerogativa dei sovrani achemenidi (fra le molte, cfr. Seneca, *De ben.* VI 31, 12; *Suda s.v.*).[1]

La precisa testimonianza senofontea è più tarda dell'epoca in questione, ma in ogni caso il valore della *tiara orthé* come copricapo proprio del Gran Re doveva essere ben noto, al pubblico ateniese, già prima di Cratino e della costruzione dell'Odeion: lo dimostra un passo dei *Persiani* di Eschilo (di cui fu corego proprio Pericle), laddove, ai vv. 661-662, si invita Dario ad apparire «mostrando il vertice della tiara regale» (βασιλείου τιήρας φάλαρον πιφαύσκων), espressione che non si intende se non riferita alla *tiara orthé*, chiaramente considerata come emblema di regalità: è la prova che, ad Atene, già nel 472 a.C., era noto il significato di questo copricapo;[2] peraltro, pochi anni prima, durante il suo precipitoso viaggio di ritorno dalla Grecia in Asia, Serse aveva donato agli Abderiti, in ringraziamento per la loro ospitalità, una tiara ricamata in oro (τιήρῃ χρυσοπάστῳ: *Hist.* VIII, 120), e anche se non si può essere certi che si sia trattato di una *tiara orthé*, la notizia conferma l'associazione costante di tiara e regalità in episodi che potevano essere ben noti al pubblico ateniese.

Ma che la tiara fosse percepita come il simbolo per eccellenza di un potere monarchico assoluto lo attesta, al di là di ogni dubbio, una fonte di V secolo, un passo dagli *Uccelli* di Aristofane (ed il fatto che si tratta di una commedia, un testo che implica nel pubblico una rapida comprensione dei referenti, assicura che ci troviamo di fronte ad una opinione comune). Per sostenere i diritti degli uccelli alla *basileia* (quindi proprio nell'ambito di una discussione legata al problema del potere) Pistetero afferma: «Di certo, non gli dei avevano

[1] Cfr. ancora Arr., *Anabasis* III, 25, 3 (il fatto che Besso porti la tiara dritta sul capo è segno del suo tentativo di usurpazione); Plut. *Themist.* 29, 7 (il passo è discusso più oltre, nel § 5); *Artax.* 26 (la concessione al futuro sovrano del privilegio di portare τὴν καλουμένην κίταριν ὀρθὴν da parte di Artaserse equivale a designarlo come successore designato sul trono persiano; il termine κίταρις è utilizzato spesso come equivalente di τιάρα) e 28 (qui, per converso, si evidenzia il valore formale della *kitaris* come insegna di regalità: ὁ Τηρίβαζος ἀεὶ καὶ λέγων ὡς οὐδὲν ὀνίνησιν ἡ κίταρις ἑστῶσα περὶ τῇ κεφαλῇ τοὺς ὑφ' αὑτῶν μὴ ζητοῦντας ὀρθοῦσθαι τοῖς πράγμασι; si noti come l'uso del verbo ὀρθοῦσθαι non sia casuale, volendo alludere al fatto che indossare la κίταρις ὀρθή non basta ad ὀρθοῦσθαι τοῖς πράγμασι); si veda ancora Luc. *Pisc.* 35 (τις ἐν βασιλικῷ σχήματι ὀρθὴν τιάραν ἔχων καὶ διάδημα καὶ τὰ ἄλλα ὅσα βασιλείας γνωρίσματα).

[2] Analisi del passo in Gow, *art. cit.*, pp. 142-152 e Ritter, *op. cit.*, pp. 9-10. Ne è una conferma il fatto che, in molte rappresentazioni vascolari di scene teatrali, i personaggi regali portano un alto copricapo che appare essere un adattamento della tiara persiana. Perciò, benché questi vasi siano di età più tarda, è naturale pensare che l'adozione di quest'uso scenico si debba ad Eschilo, che dovette adottare le vesti e la tiara persiana come vistosi simboli di regalità (A. M. G. Little, *Myth and Society in Attic Drama*, New York 1942, p. 77, p. 85 nota 13), o forse ancora, prima di lui, a Frinico (il famoso 'vaso di Dario' di scuola apula, opera del IV secolo in cui compare la figura di Dario sormontata da un'alta tiara, è stato ritenuto da alcuni ispirato ai *Persiani* di Frinico per il tramite di un modello figurativo di V secolo, un *pinax* votivo: cfr. C. Anti, *Il vaso di Dario e i* Persiani *di Frinico*, in «ArchClass» 4, 1952, pp. 23-45).

potere sugli uomini, ma gli uccelli, ed erano re. Ve ne sono molti indizi. Prima di tutto, vi mostrerò che il gallo, nei tempi antichi, aveva potere assoluto [ἐτυράννει] e comandava [ἦρχε] sui Persiani, assai prima dei Darii e dei Megabazi: cosicché, per quel suo antico potere, ancora si chiama 'uccello persiano'» (Aristoph. *Av.* 481-5). Ed Evelpide, con un significativo automatismo, risponde (vv. 486-487):

> Perciò ancora incede a gambe larghe come il Gran Re,
> portando in testa, ritta, la tiara, unico tra gli uccelli
>
> Διὰ ταῦτ' ἄρ' ἔχων καὶ νῦν ὥσπερ βασιλεὺς ὁ μέγας διαβάσκει
> ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τὴν κυρβασίαν[1] τῶν ὀρνίθων μόνος ὀρθήν.

Ciò che colpisce, di questo brano, è che in esso opera il medesimo 'schema logico' che si può ravvisare, secondo la nostra esegesi, in Cratino (ovviamente ciò non indica alcun legame diretto, se non il riferimento ad un comune – e quindi diffuso – retroterra simbolico):[2] come il gallo era monarca, anzi il *tyrannos*, dei Medi, così lo è (o tenta di esserlo) Pericle sugli Ateniesi; come il gallo porta sul capo l'alta cresta e questa viene prontamente paragonata ad una tiara,[3] così Pericle, una volta divenuto 'tiranno' dopo l'ostracismo, porta sulla sua testa allungata l'Odeion, come fosse una tiara.

Vale la pena spendere qualche parola sulla plausibilità della resa scenica. Da questo punto di vista, è facile immaginare che l'attore che impersonava Pericle indossasse una maschera la quale, oltre ad avere le fattezze più o meno deformate del *leader* democratico,[4] comprendesse anche[5] un ingombrante

[1] Il termine greco κυρβασία è di derivazione persiana, ed indica un «Persian bonnet or hat, with a peaked crown, prob.[bably] much like the τιάρα» (così il *Greek-English Lexicon*, edizione 1996, *s.v.*). Significativo che in Dion. Hal. *Rom.* 2, 70, sia usato per rendere il latino *apex*, il copricapo appuntito dei *flamines*.

[2] Merita di essere notato, comunque, che gli *Uccelli*, come poi il *Pluto*, condividono con Cratino la rappresentazione di Zeus come «despota e sovvertitore di un ordine precedente», nonché l'assimilazione della degenerazione della democrazia (che per Cratino è costituita dal governo di Pericle) ad una tirannide: vd. al riguardo Farioli, *art. cit.*, p. 417.

[3] Il paragone ricorre ancora in Dio Chrys., iv, 66; per Gow, *art. cit.*, p. 148, ripreso da Shahbazi, *Clothing* cit., la raffigurazione della tiara proposta nel cosiddetto 'vaso di Dario', che sembra in effetti rassomigliare alla cresta di un gallo, si ispirerebbe non all'effettivo aspetto dell'oggetto, ma sarebbe ispirata proprio dal paragone fra la tiara e la cresta del gallo.

[4] Secondo quanto afferma Poll. iv, 143 sul fatto che le maschere della commedia antica imitavano, in chiave ridicola, le fattezze del *komodoumenos*. Sui costumi utilizzati nella commedia per consentire l'identificazione del personaggio, vd. Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze 1996 (traduz. it. dell'edizione inglese: Oxford 1968), pp. 299-301: vi è una fuggevole menzione anche del nostro frammento, ma ci si limita ad osservare che «Pericle era rappresentato con la sua testa abnorme» (p. 300), senza chiedersi se e come potesse invece portare in capo un copricapo a forma di Odeion. Cfr. P. Ghiron-Bistagne, *Le masque de théâtre dans l'Antiquité classique*, Arles 1986.

[5] Come osserva Revermann, *art. cit.*, p. 199, le maschere comiche comprendevano insieme il volto e il resto del capo (capigliatura o copricapo), e quindi dobbiamo immaginare una maschera

copricapo, alto e allungato tanto da suggerire la *schinokephalia*, il quale fosse dipinto sull'esterno sì da riprodurre le partizioni architettoniche dell'Odeion (quali esse fossero), ma il cui aspetto puntuto (come puntuto era l'Odeion) finisse per richiamare una tiara egualmente 'puntuta'. E difatti, l'aspetto esterno dell'Odeion, per quanto siamo in grado di ricostruire, è effettivamente tale da poter suggerire che un personaggio, indossando un copricapo in qualche modo riconoscibile come l'Odeion pericleo, portasse una *tiara orthé*. Dell'Odeion abbiamo scarsissimi resti: restano la pianta quadrangolare e alcuni incassi per le basi di colonne che hanno permesso di ricostruire la pianta interna, fitta di colonne come scrive Plutarco descrivendone l'interno (Plut. *Per.* 13, 9). Per l'aspetto esterno, in ogni caso quel poco che sappiamo rende abbastanza certo che vi fosse un tetto a padiglione, a quattro falde egualmente inclinate, e quindi senza frontoni, come si può ricavare con relativa certezza dalla descrizione plutarchea, secondo cui l'Odeion era, «per quanto riguarda la copertura, inclinato tutt'attorno e spiovente da un unico vertice», τῇ δ' ἐρέψει περικλινὲς καὶ κατάντες ἐκ μιᾶς κορυφῆς (*Per.* 13, 9; cfr. FIG. 2).[1] È un tipo di copertura piuttosto diversa da quella solita di edifici quadrangolari (come templi o portici), in genere a doppio spiovente; al contrario, il fatto che il tetto dell'Odeion spiovesse da un unico vertice, nel distinguerlo dalla consuetudine, in effetti lo rende simile alla *tiara orthé*, che si presenta anch'essa, potremmo dire, 'spiovente da un unico vertice', caratteristica che peraltro poteva colpire l'immaginazione di un osservatore greco (come dimostra appunto il fatto che proprio il 'vertice della tiara regale' sia ricordato in Aesch. *Pers.* 662 sopra citato).

Si può pensare che anche l'epiteto di σχινοκέφαλος sia stato scelto da Cratino all'inizio del frammento proprio ad enfatizzare la forma puntuta del copricapo indossato dall'attore, e non solo per il gusto di ridicolizzare e dissacrare il *komodoumenos* paragonandone la parte più nobile del corpo, il capo, ad un volgare vegetale,[2] cioè la σχῖνος (come i comici chiamano la pianta

scenica che riunisse insieme le fattezze di Pericle e l'Odeion sulla (grossa) testa (per maschere comprendenti insieme il volto e tutto il capo, con la capigliatura o la parte alta della testa vd. PICKARD-CAMBRIDGE, *Le feste drammatiche di Atene* cit., figg. 32, 33, 49, 56, 58, 109; cfr. GHIRON-BISTAGNE, *Le masque de théâtre*, p. 61). Forse, se il copricapo a forma di Odeion aveva due fasce per legarlo al mento, la somiglianza con una tiara era ulteriormente accentuata: ma qui sia detto a mero titolo di ipotesi.

[1] A volte si intende il testo plutarcheo come se indicasse una copertura conica, ma questa mal si accorda con la pianta quadrangolare dell'edificio; di certo, se la copertura fosse stata conica, sarebbe ancora più netta la somiglianza ad una tiara. Vi sono diverse ricostruzioni dell'alzato dell'edificio: nella figura 2 riproduciamo, a titolo d'esempio, quella offerta da A. L. H. ROBKIN, *The Odeion of Perikles: The Date of its Construction and the Periclean Building Program*, «AncW» 2, 1979, pp. 3-12.

[2] Come rileva DELNERI, *I culti misterici stranieri* cit., p. 152, *ad loc.* La *skilla* viene usata come paradigma di bassa condizione sociale in Theogn. 537-538: «da una *skilla* non nasce una rosa, né un giacinto, né da una schiava nasce mai un figlio libero».

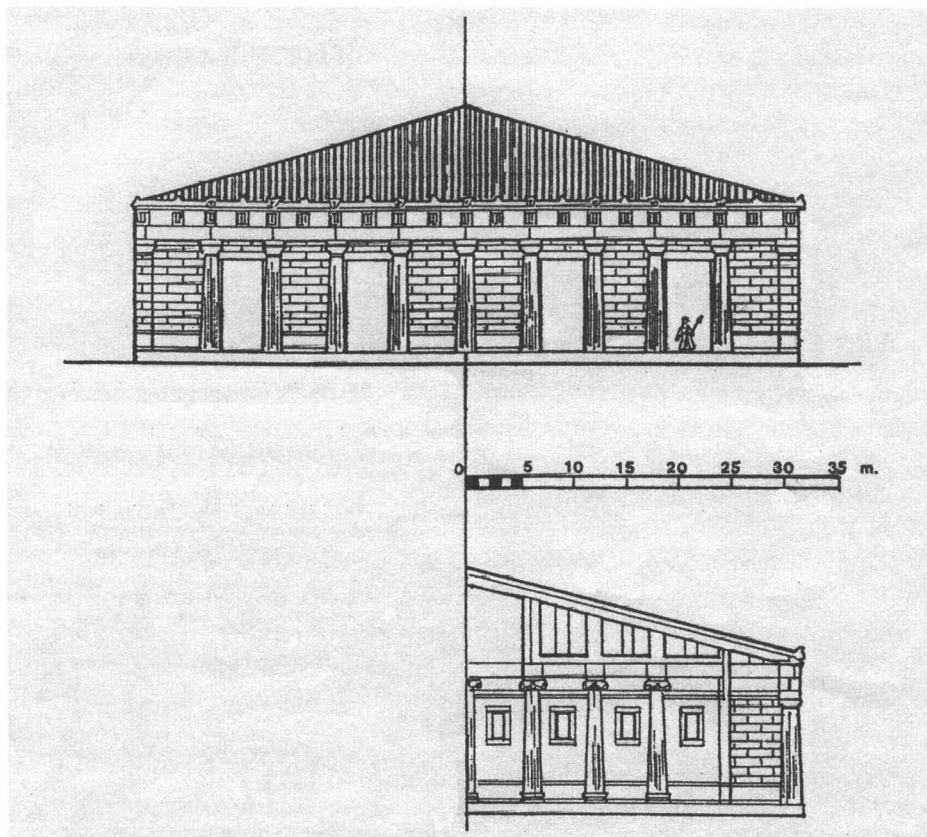



FIG. 2. Elevato dell'Odeion secondo Robkin
(*The Odeion of Perikles: The Date of its Construction* cit., p. 9).

altrimenti detta σκίλλα, e che corrisponde alla nostra 'cipolla di mare', cioè *Urginea maritima* nella nomenclatura linneana): si noterà l'effetto comico ottenuto dall'accostamento fra la 'cipolla' e l'epiteto di Zeus.[1] La forma complessiva della 'cipolla di mare' (vd. FIG. 3), con un apice centrale da cui si allarga

[1] Viene in mente al riguardo la *Apokolokynthosis* di Seneca, anch'essa fondata sull'accostamento fra una volgare *kolokynthe* e una *apotheosis*. Partendo dall'uso della cipolla in rituali di espulsione del *pharmakos*, altri hanno ipotizzato che il riferimento alla cipolla si legasse alla presenza di scene di purificazione rituale nella commedia, o anche ad una espulsione di Pericle individuato come colui da cui purificare la città (vedi FARIOLI, *Mito e satira politica* cit., pp. 427-428, sulla base di una suggestione di uno studioso dell'800, R. Hanow, *Exercitationes criticarum in comicos Graecos liber primus*, Halis Saxonum, 1830, p. 64): ma l'idea si fonda su una interpretazione ipotetica del fr. 250 K.-A., per la quale esistono altre proposte (ved. *PCG*, comm. *ad loc.*). Peraltro la σχῖνος, nel fr. 73 K.-A., serve solo come riferimento per la forma del capo (o del capo con il copricapo) di Pericle, e non sembra lecito ricavare da questo dato altri rapporti fra 'cipolla' e Pericle.

il bulbo, si adatta meno alla forma asimmetrica e allungata del capo di Pericle (almeno come ce lo descrive Plut. *Per.* 3, 3: προμήκη καὶ ἀσύμμετρον) e più ad copricapo puntuto, che appunto doveva rendere l'aspetto dell'Odeion col suo tetto digradante da un unico vertice[1] e che – sosteniamo noi – finiva così, se usata come copricapo di un *tyrannos*, per sembrare anche una tiara.

D'altro canto, il pubblico ateniese doveva ben sapere quale aspetto avesse una tiara: Aesch. *Pers.* 662 presuppone l'apparizione in scena di un attore con tiara; *grosso modo* allo stesso periodo (secondo quarto del v sec. a.C.) risale un frammento di *hydria* del Pittore di Leningrado che mostra un sovrano orientale che indossa una *kidaris* (purtroppo si è perduta la parte in cui veniva raffigurata la punta del copricapo, che possiamo comunque immaginare eretta); altri frammenti della medesima scena mostrano altri orientali, anch'essi con la *kidaris*, ma, a quanto si può vedere, ripiegata.[2] Conferma la presenza consueta della tiara sulla scena anche la testimonianza di Polluce, per quanto tarda e vaga: nella sezione dedicata ai costumi «del passato» (quale? probabilmente appunto il teatro attico), per la tragedia egli ricorda espressamente la τιάρα (accanto ad altri due copricapi, καλύπτρα, 'velo per il capo', e μίτρα: Pollux iv, 116). Certo, tanto è nota la tiara in ambito ateniese che, un quarantennio dopo Cratino, nell'*Anabasi* Senofonte può usarla come elemento di raffronto per illustrare ai suoi lettori la forma dei caschi usati dai Mossineci in battaglia.[3]

4.

Ma se un Odeion-tiara è, dal punto di vista dei costumi di scena, ben plausibile, l'esegesi da noi proposta risulta ulteriormente rafforzata da una circostanza di maggior peso. Ovvero, il fatto che proprio al mondo persiano rimanda la notizia secondo cui l'Odeion fosse stato costruito ad imitazione

[1] Riprendo qui, ma modificandola sostanzialmente, l'idea di J. N. Svoronos, Ἡ σκίλλα, ὁ σχινοκέφαλος Περικλῆς καὶ ἡ στέγη τοῦ Ὠιδείου αὐτοῦ, in «Λαογραφία. Δελτίον τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφικῆς Ἑταιρεῖας» 6, 1923, pp. 137-176: Svoronos aveva però in mente una copertura a cupola, simile a quella di certe moschee, il che ovviamente è impossibile per l'età classica. Ed è anche vero quanto ricorda la Delneri, *I culti misterici stranieri* cit., p. 156, la quale avverte che «in realtà, nel frammento comico è la testa ad avere forma di cipolla». Eppure la testa di Pericle, in scena, non era visibile, mentre era visibile il copricapo: in fondo, l'epiteto di σχινοκέφαλος non deve per forza indicare la forma della testa del Pericle reale, ma potrebbe anche aver fatto riferimento soprattutto alla forma della testa nella maschera indossata dall'attore per come la si vedeva in scena, cioè appunto coperta da un copricapo certamente a punta.

[2] Descrizione e foto del pezzo (Corinto T1144, presso l'American School of Classical Studies, Atene) in Pickard-Cambridge, *op. cit.*, pp. 252-253 e fig. 36 (cfr. J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford 1963², p. 571, n. 74).

[3] Xen. *Anab.* v, 4, 13: ἐπὶ τῇ κεφαλῇ δὲ κράνη σκύτινα [...], κρωβύλον ἔχοντα κατὰ μέσον, ἐγγύτατα τιαροειδῆ. Si noti come anche qui come l'aspetto che accosta questi κράνη alla tiara sia la presenza di un vertice κατὰ μέσον, il pennacchio: lo stesso elemento che Plutarco evidenzia descrivendo il tetto dell'Odeion. Sulla diffusione di conoscenze circa usi e costumi persiani nell'Atene del v sec a.C. vd. Gow, *art. cit.*, p. 133.

della 'tenda del Re': lo afferma Plutarco poche righe prima di introdurre il frammento cratineo in esame (*Per.* 13, 9: τὸ δ' Ὠιδεῖον... εἰκόνα λέγουσι γενέσθαι καὶ μίμημα τῆς βασιλέως σκηνῆς) e, in modo che appare indipendente,[1] Pausania nella sua *Periegesi*, ove si parla propriamente di 'tenda di Serse' (I, 20, 4: ἔστι δὲ πλησίον τοῦ τε ἱεροῦ τοῦ Διονύσου καὶ τοῦ θεάτρου κατασκεύασμα, ποιηθῆναι δὲ τῆς σκηνῆς αὐτὸ ἐς μίμησιν τῆς Ξέρξου λέγεται).

La 'tenda di Serse' è la tenda che Serse, ritornando in Asia dopo la disfatta di Salamina, aveva lasciato a Mardonio, e di cui quindi si erano impossessati i Greci dopo la battaglia di Platea (cfr. Hdt. IX, 70 e 82). Tuttavia, come abbiamo illustrato in altra sede,[2] per numerose ragioni[3] l'imitazione di cui parlano le fonti non va intesa come un dato materiale, frutto di un insolito interesse tecnico-architettonico delle fonti, ma va interpretata come riferimento ad una generica somiglianza, e deve essere nata come affermazione di carattere propagandistico proprio nel periodo della costruzione dell'Odeion (negli anni '40 del V secolo, e quindi quasi un quarantennio dopo Platea). Per chi aveva voluto la costruzione dell'Odeion (e cioè per Pericle, che ne fu *epistates*)[4] presentare l'edificio come 'immagine e imitazione della tenda del Re' ne faceva una sorta di trofeo, lo qualificava come un segno evidente della definitiva e vittoriosa conclusione della lotta col Persiano sancita dalla pace di Callia (se vi fu una pace di Callia)[5] mentre, nell'ottica, viceversa, di un più ser-

[1] La testimonianza pausaniana appare indipendente da quella plutarchea, visto che non utilizza il nome Odeion mentre al contrario menziona esplicitamente il nome di Serse.

[2] *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica: l'Odeion di Pericle* cit., pp. 235-245.

[3] Il fatto che la 'tenda di Serse', dopo la vittoria a Platea, finì nella disponibilità dello spartano Pausania (cfr. Hdt. IX, 82); la probabilità che le sue strutture (carpenteria lignea e tendaggi, oltre alle preziose suppellettili) siano state spartite e quindi andate disperse al momento della spartizione del bottino; la difficoltà, quindi, di immaginare che essa sia stata trasferita ad Atene, che qui sia rimasta intatta per oltre trent'anni, fino al momento in cui sarebbe stata 'copiata' con l'Odeion; infine, la sostanziale irrilevanza dell'esistenza di una precisa imitazione perché un edificio possa essere detto, con espressione quanto mai generica, 'immagine e imitazione' di un'altra struttura (si noti fra l'altro che l'endiadi utilizzata da Plutarco, εἰκόνα... καὶ μίμημα, lascia pensare, proprio attraverso l'uso di εἰκών, ad una semplice somiglianza d'aspetto, che deve sostanzialmente riguardare l'elemento più evidente, cioè la forma complessiva e il tetto).

[4] Plut. *Per.* 13, 9: ἐπιστατοῦντος καὶ τούτῳ Περικλέους. Dunque, «se Pericle è esplicitamente menzionato come *epistátes* dell'edificio, è a lui e alla sua cerchia che si deve non tanto il fatto meramente tecnico dell'"imitazione" [...], quanto il suo uso propagandistico» (MOSCONI, *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica* cit., p. 246).

[5] Sono noti i dubbi sull'effettiva realtà storica di questo 'trattato'; in ogni caso, è fuor di dubbio la svolta nella politica militare ateniese a partire dal 450 a.C., e quindi in seguito alla spedizione a Cipro del 451 a.C. in cui trovò la morte Cimone, cioè colui «che era divenuto la figura simbolo dell'attacco militare alla potenza persiana»: «l'unica cosa certa è l'assenza di conflitti armati a noi noti tra la lega e la Persia nel periodo compreso tra il 450 circa e i primi mesi del 414, allorché Atene appoggiò una ribellione nell'Asia Minore sud-occidentale» (le due citazioni da JOHN K. DAVIES, *Sparta e l'area peloponnesiaca. Atene e il dominio del mare*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, sotto la direzione di S. Settis, vol. II/2, Torino 1997, pp. 109-161: p. 143).

rato confronto militare con gli Spartani: cfr. Plut. *Per.* 20, 3 e 21, 1), ne faceva un «proud statement of empire»;[1] l'intero programma edilizio pericleo sull'Acropoli risponde allo stesso intento, in quanto la ricostruzione degli edifici incendiati da Serse nel 480 e 479 a.C. è conseguente alla convinzione che ormai l'onta dell'invasione sia stata riscattata (cfr. Plut. *Per.* 17, 1).[2]

Il punto è che il paragone fra l'Odeion e la 'tenda del Re', anche se nato in ambiente pericleo allo scopo di amplificare il valore propagandistico dell'edificio come segno di vittoria sui Persiani, poteva essere riutilizzato in senso totalmente opposto: nei settori dell'opinione pubblica contrari alla politica di convivenza pacifica con la Persia, e invece favorevoli ad una prosecuzione ad oltranza della lotta anti-persiana (in altre parole: negli ambienti aristocratici cui Cratino è vicino,[3] contrari allo scontro con Sparta, come nel caso di Cimone),[4] il fatto che l'Odeion fosse propagandisticamente presentato come 'immagine della tenda di Serse' doveva essere oggetto non di approvazione ma di condanna, doveva insomma apparire come una forma di *medismós*. Un *medismós* architettonico, certo, ma perfettamente coerente col medismo politico di cui poteva essere accusato Pericle per aver avviato una politica di coesistenza pacifica coi Persiani (il *medismós*, infatti, è un atteggiamento filopersiano che si manifesta sia sul piano politico sia su quello dei comportamenti).[5] È ragionevole pensare che tutti coloro che erano contrari all'orientamento imperialistico della politica periclea (finalizzata alla pace con la Persia e al contrario a imporre il predominio ateniese nel mondo greco) avranno visto con sfavore «such a blatantly imperial act as to adopt a Persian building type in Athens».[6] Di fronte all'affermazione propagandistica che l'Odeion era 'imitazione della tenda del Re', qualcuno avrebbe ben potuto dire che sì, Pericle, fatta la pace coi Persiani, agiva appunto proprio come il Gran Re, tanto da imitarne la tenda per il cui fasto, viceversa, uno Spartano come Pausania, un quarantennio prima, aveva chiaramente mostrato tutto il suo disprezzo (Hdt. IX, 82)![7]

[1] MILLER, *Athens and Persia* cit., p. 241. All'Odeion come «imperial expression» la Miller dedica un intero capitolo (cap. 9, pp. 218-242), ma non dedica molta attenzione al frammento cratineo.

[2] Sul valore dell'Odeion quale 'trofeo' vedi MOSCONI, *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica* cit., pp. 246-250, e in particolare p. 250 sull'utilizzo propagandistico della vittoria sui Persiani, da parte dei politici ateniesi, anche a decenni di distanza dagli eventi.

[3] Vd. E. VINTRO, *Cratino. Comedia y politica en el siglo V*, «BIEH» 9, 1975, pp. 45-66.

[4] Su Cimone filo-laconico vedi ad es. Plut. *Cim.* 4, 5, e soprattutto 16, 1-10. Come è noto, per Cimone Cratino esprime profonda ammirazione (fr. 1 K.-A.). Sul filocimonismo di Cratino vd. BONA, *Per un 'interpretazione di Cratino* cit., pp. 199-204 e BANFI, *Il governo della città* cit., pp. 18-19.

[5] Cfr. D.F. GRAF, *Medism: the Origin and Significance of the Term*, in «JHS» 104, 1984, pp. 15-30 e MOSCONI, *La democrazia ateniese e la nuova musica* cit., p. 276.

[6] MILLER, *Athens and Persia* cit., p. 241 n. 138.

[7] Il passo merita di essere riportato per il suo valore paradigmatico: «Si racconta che avvenne anche questo: che Serse, fuggendo dalla Grecia, lasciasse a Mardonio le sue suppellettili [che si

Tanto più che, non solo col Gran Re faceva la pace, non solo ne imitava la tenda, ma proprio 'come il Gran Re' Pericle si comportava da 'tiranno', secondo un'accusa che era non solo di Cratino, ma circolava ampiamente sulle scene ateniesi e quindi a livello di opinione pubblica: lo mostrano la definizione di 'nuovi Pisistratidi' attribuita dai commediografi agli *hetaîroi* di Pericle (Adesp. fr. 703 K.-A.), e l'invito rivolto sempre dai commediografi a Pericle a ἀπομόσαι μὴ τυραννήσειν (così in Plut. *Per.* 16, 1, che è fonte anche del fr. 703).[1]

Del resto, il 'medizzare' si caratterizza anche per l'adozione di uno stile di governo 'tirannico': lo spartano Pausania, dopo essersi accordato coi Persiani, adotta usi persiani (si vestiva «con l'abbigliamento proprio dei Medi ... e si faceva imbandire una tavola preparata alla persiana»: Thuc. I 130), e, nello stesso tempo, fidanzatosi con una principessa persiana, aspira a «diventare tiranno della Grecia» (τῆς Ἑλλάδος τύραννος: così Hdt. V 32).[2] 'Imitare i Persiani' significa, dunque, per un uomo di governo greco, non solo far la pace coi Persiani (come appunto fa Pericle a partire dal 450 a.C.), non solo imitarne oggetti o usi (come fa Pericle costruendo l'Odeion a imitazione della tenda di Serse), ma anche aspirare alla tirannide (come, secondo Cratino, appunto fa Pericle).[3]

In questo quadro, risulta perfettamente coerente la nostra ipotesi che, nell'immagine tratteggiata da Cratino nel fr. 73 K.-A., l'Odeion indossato da Pericle come copricapo *proprio dopo*[4] *aver evitato l'ostracismo* (si ricordi!) possa

tratti delle suppellettili della tenda di Mardonio si ricava da IX, 70, 3]; che Pausania, vedendo le suppellettili di Mardonio adorne d'oro e d'argento e di tappeti variopinti, ordinasse ai fornai e ai cuochi di preparare un pranzo come se fosse per Mardonio. Quando costoro fecero quanto gli era stato ordinato, allora Pausania, vedendo i letti d'oro e d'argento ben distesi, tavole d'oro e d'argento e l'apparato splendido del banchetto, colpito dalle ricchezze che gli erano davanti, comandò per divertimento ai suoi servi di preparargli un pranzo laconico. Quando il pranzo fu preparato, poiché la differenza era grande, Pausania ridendo mandò a chiamare i comandanti dei Greci e [...] disse: "Greci, per questo io vi ho riunito, volendo mostrarvi quanto sia stolto il comandante dei Medi che, avendo un simile tenore di vita, venne da noi che lo abbiamo tanto povero, per toglierċelo"» (traduz. A. Fraschetti).

[1] Su 'Pericle il tiranno' si veda pure l'ormai classica trattazione di V. Ehrenberg, *Sofocle e Pericle*, Brescia 2001 (traduz. it. dell'edizione tedesca), pp. 122-131.

[2] Vd. GRAF, *Medism* cit., *passim*.

[3] Sviluppo qui quanto già osservato in *La democrazia ateniese e la 'nuova' musicai cit.*, pp. 280 e 286 sg.; cfr. BANFI, *Il governo della città* cit., p. 15.

[4] Vale la pena sottolineare il fatto che, se Cratino collega l'Odeion a Pericle tanto da poter rappresentare il politico con tale edificio sul capo, ciò sembra giustificarsi solo se proprio Pericle appariva al pubblico ateniese quale unico artefice dell'edificio. D'altra parte, il fatto che Pericle si ponga l'Odeion in testa *dopo* il mancato ostracismo lascia pensare che Cratino pensi al completamento dell'edificio come a un fatto non da troppo tempo trascorso (lo evidenzia ad es. R. MEINEL, *Das Odeion*, Frankfurt a.M. 1980, p. 150). È un'ulteriore ragione per rigettare i dubbi sulla paternità dell'Odeion, che Vitruvio (V, 9, 1) attribuisce a Temistocle: la notizia vitruviana viene ancora

aver alluso proprio al copricapo tipicamente persiano e tipico di quel Gran Re che, proprio come Pericle, si comportava da 'tiranno', e quindi alla tiara.

Prima di procedere, sia consentita però una rapida notazione di nuovo sul tema della resa scenica: le tiare erano di feltro (lo ricorda Strabone, xv, 3, 15); se l'Odeion era imitazione di una tenda, una sua resa scenica per mezzo di un copricapo, adeguatamente dipinto, fatto di feltro o comunque di tessuto (di feltro sono le tiare, così come di lino erano spesso le maschere teatrali)[1] poteva ottenere l'effetto di rammentare al pubblico proprio il 'modello' persiano dell'Odeion nel momento stesso in cui il copricapo, con la sua forma complessiva, ricordava una tiara regale.

5.

Ma ritorniamo all'analisi della ragnatela di immagini evocate da Cratino. Nel quadro fin qui proposto risulta coerente anche l'appellativo di 'Zeus' con cui viene etichettato Pericle da Cratino nel nostro frammento. Come abbiamo sopra illustrato, esso è certo volto a stigmatizzare il potere 'da padreterno' dello statista, ma nello stesso tempo finisce anch'esso per rimandare al mondo persiano: perché anche il Gran Re si considera o è considerato un dio in terra, e ciò proprio in ragione del suo potere monarchico, ovvero 'tirannico'. Ce lo mostra ad esempio un passo del *Panegirico* isocrateo (§ 151), in cui l'oratore pone in esplicita connessione il fasto persiano (di cui l'Odeion è erede, imitando nelle forme quell'emblema di fasto che è la tenda del Re), il potere tirannico del Gran Re e il fatto che costui sia chiamato 'dio':

«Vivono corrompendo nel lusso i loro corpi per mezzo delle loro ricchezze, ma con l'animo reso meschino e pavido a causa del potere di uno solo [διὰ τὰς μοναρχίας], poiché vengono perquisiti davanti alle porte del palazzo reale, si inchinano a terra e pongono ogni attenzione nell'umiliarsi; si prostrano di fronte ad un uomo mortale e lo chiamano dio».

Ma di quale dio si tratta? Proprio di Zeus! Infatti, quella equivalenza (certo sacrilega ad occhi greci) fra il Gran Re e la divinità che Isocrate presenta al pubblico delle Olimpiadi del 380 in modo generico ed indeterminato, ci appare invece, in fonti di v sec. distanti dall'erezione dell'Odeion e dalla rap-

accolta come riferimento ad una possibile prima fase temistoclea della costruzione (così ancora Delneri, *I culti misterici stranieri* cit., p. 154, secondo cui Vitruvio e la notizia dell'imitazione della 'tenda del re' mostra che «Pericle avrebbe semplicemente ampliato o rinnovato una costruzione ereditata da Temistocle»). In realtà, abbiamo già altrove evidenziato tutti i motivi per cui la paternità periclea appare indubbia, ed invece inaffidabile l'isolata notizia in Vitruvio (*La democrazia ateniese e la 'nuova' musica* cit., pp. 250-266).

[1] Vd. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene* cit., p. 248. Cfr. Revermann, *art. cit.*, p. 199.

presentazione delle *Thrattai* dieci-quindici anni al massimo, applicata ad un singolo e ben preciso monarca persiano, ad un' unica ed *emblematica* divinità: ovvero a Serse e a Zeus.

Già nel 472 a.C. Serse era stato definito ἰσόθεος dal coro dei *Persiani* di Eschilo (v. 80), e ancora nei *Persiani* il coro si rivolge ad Atossa, «madre di Serse e sposa di Dario» (v. 156), chiamandola «di un dio dei Persiani consorte, e di un dio madre».[1] Tuttavia, ad indicare il peso dell'equivalenza Serse=Zeus, si noti che nei *Persiani* di Eschilo, considerato anche il carattere sacro della rappresentazione sacra, la natura divina attribuita al Gran Re è ancora generica (non confligge perciò più di tanto col sentimento religioso di un Greco abituato al politeismo), per cui Zeus, in quanto divinità suprema del pantheon ellenico, è distinto e persino contrapposto a Serse, di cui Zeus stesso è punitore (vedi ai vv. 740 e 827-8). Circa tre decenni più tardi, in piena età periclea, invece, Erodoto (VII 56) racconta che

«quando Serse aveva già attraversato l'Ellesponto, un Ellespontiaco disse: 'O Zeus, perché, rendendoti simile ad un persiano ed essendoti posto il nome di Serse invece che quello di Zeus, vuoi sconvolgere la Grecia, alla guida degli uomini tutti? [...]».

La notorietà rapidamente raggiunta dall'opera di Erodoto ad Atene, assicurata dalle numerose allusioni e riprese presenti in opere coeve,[2] e spiegabile del resto dalla notizia che Erodoto stesso fece pubbliche letture dei suoi *logoi* nel 445/4 a.C.,[3] deve aver reso il sacrilego paragone fra Serse e Zeus, come tanti altri passi dell'opera dello storico di Alicarnasso, un *locus communis* ampiamente conosciuto.

Il pubblico ateniese, quando a teatro, nelle *Thrattai*, ascoltava Pericle venir chiamato «Zeus» (paragone in sé già odioso per un uditorio di V sec.) come un ellespontiaco in vena d'adulazione aveva fatto con Serse, non doveva mancare di istituire un raffronto fra l'uomo politico ateniese ed il monarca persiano, né di ricordare, peraltro, che la fastosa *skené* di Serse era stata 'modello' proprio dell'Odeion che Pericle, nella stessa scena escogitata da Cratino, porta sul cranio. Se si potesse esser certi che il passo or ora citato sia stato oggetto di pubblica lettura assieme agli altri nel 445/4, e se si accetta la datazione alta, al 443/2, delle *Donne di Tracia*, si potrebbe persino ipotizzare che il commediografo (il primo, anche se non l'unico, ad definire Pericle «Zeus») si sia ispirato proprio al paragone erodoteo fra Serse e Zeus, sostituendo a Serse l'oggetto dei propri strali, cioè Pericle.[4]

[1] V. 157; cfr. anche vv. 643 e 651.

[2] L'*Antigone* di Sofocle ai vv. 903 sgg.; *gli Acarnesi* di Aristofane ai vv. 523 sgg.

[3] Come sappiamo da Diillo, *FGrHist* 73 F 3 e Euseb. *chron. Arm.* Ol. 83,4.

[4] Peraltro, ci sono alcuni casi in cui Cratino sembra aver presente il contenuto dell'opera di Erodoto: vd. i frr. 187 e 369 K.-A. (forse anche il fr. 501 K.-A.).

Se questo particolare non può essere provato, resta però un fatto certo che, in ogni caso, l'equivalenza Zeus=Serse, che Erodoto presenta come frutto di una lode circostanziata avvenuta *una tantum*, dovette essere presto un fatto ben noto, visto che, pochi anni dopo, il paragone riceverà, per così dire, la sua sanzione ufficiale nell'*Epitaphios* scritto da Gorgia di Leontini per i caduti in guerra del 427 a.C: in esso si menzionava appunto Ξέρξης, ὁ τῶν Περσῶν Ζεύς (fr. 6 D.-K. *apud* [Long.] *Sublim.* 3). Ignoriamo purtroppo il contesto entro cui si inseriva la citazione conservataci dall'Anonimo del Sublime, ma è sufficiente osservare che si tratta comunque di un testo dalla netta destinazione pubblica, e in quanto tale obbligato a fare i conti con le aspettative e le conoscenze (diremmo: 'l'orizzonte di attesa') di un uditorio quanto mai vasto ed eterogeneo.

A chiudere il cerchio del ragionamento, aggiungeremo ancora un episodio narrato da Plutarco nella *Vita Themistoclis*, in cui, sulla base degli onori divini tributati al Gran re, si arriva esplicitamente a considerare il fatto di indossare la tiara come una forma di assimilazione a Zeus. Parlando dell'esilio di Temistocle presso il Gran Re, Plutarco narra dunque un episodio riguardante un altro medizzante illustre, finito esule alla corte persiana, Demarato (*Them.* 29, 7):

«Poiché lo spartano Demarato, invitato dal re a chiedere un dono, aveva chiesto di poter traversare Sardi su di un cocchio portando in testa la *kitaris* come portano i re, Mitropauste, cugino del re, toccandogli la *tiara* gli disse: "Questa *kitaris* che chiedi non avrà un cervello da ricoprire; tu non sarai Zeus, anche se prendessi fra le tue mani i fulmini» (traduz. A. Traglia, con minime modifiche).

Anche se la nostra fonte non risale al v sec. a.C., l'episodio dovrebbe risalire comunque a fonte di v secolo, anteriore peraltro all'età di Pericle: esso ci colpisce, perché in esso opera una chiara associazione fra l'epiteto di Zeus attribuito ad un uomo (anzi, un Greco) e il fatto che costui indossi, sia pur momentaneamente, la tiara; sembra dunque perfettamente lecito, a nostra volta, pensare che quando Cratino appella l'uomo Pericle come 'Zeus' e gli pone in testa un copricapo, quest'ultimo sia appunto equivalente alla tiara, che 'divinizza' (rende Zeus) chi la indossa.

Possiamo così confermare ulteriormente la nostra esegesi del frammento cratineo:

1) se Serse (in Gorgia ma anche in Erodoto) poteva essere paradigmaticamente definito "lo Zeus dei Persiani";
2) se insegna del suo potere era, ed *appariva* essere ad occhi greci, la tiara eretta, portata sulla testa;
3) se indossare la tiara, anzi, può equivalere ad essere considerato uno 'Zeus';
4) se Pericle è rappresentato da Cratino come il tirannico Zeus degli Ateniesi;

5) il quale avanza in scena con l'Odeion sul cranio,

allora, in Crat. fr. 73 K.-A., l'Odeion sul capo 'schinocefalo' di Pericle, con la sua imponente verticalità, con la sua forma puntuta, ribadiamo, non può che alludere alla tiara persiana, di cui era richiamata alla memoria la forma stessa.[1]

Evidentemente, l'immagine della tiara poteva (e doveva) a sua volta evocare non solo tutte le connotazioni tiranniche che ovviamente si accompagnavano al potere autocratico del Gran Re, ma anche la *hybris* più che umana di chi la indossava, di chi, semplice mortale, si considerava insomma un dio in terra: non è un caso che la qualifica di 'tiranno' e di 'dio' si ritrovino associate in un'unica accusa da altri commediografi che attaccarono Pericle o i suoi. Lo si vede nel composto τυραννοδαίμων (Com. Adesp. 99 K.), estrosa creazione di un poeta dell'*archaia* il cui bersaglio (si è ipotizzato)[2] doveva essere non Pericle, ma la sua compagna Aspasia di Mileto, essa pure, per origine, incline alle abitudini orientali.

In tal modo l'appellativo di *Zeus schinoképhalos* acquisisce una pregnanza che va al di là del semplice paragone comico (anche se, sia chiaro, questo era il primo ad essere colto) e finisce per gettare su Pericle un'ombra sinistra (il che appunto doveva essere l'obiettivo di Cratino).

6.

V'è infine un ultimo tassello a completare il quadro: la destinazione propriamente musicale dell'Odeion. Anch'essa coopera alla rappresentazione di Pericle come tiranno che è alla base della ragnatela di immagini di cui è intessuto il frammento cratineo. Stando a quanto scrive Plutarco in Plut. *Per.* 13, 11, cioè subito dopo la citazione di Cratino, l'Odeion fu infatti costruito dallo statista per ospitare la prima edizione 'rinnovata' delle Panatenee, cui egli avrebbe aggiunto agoni musicali di cui Pericle stesso volle essere *athothetes*:

[1] D'altra parte, vale la pena richiamare la circostanza che, nel passo dagli *Uccelli* sopra citato riguardo alla tiara come tipico attributo del Gran Re, ad essere in questione è proprio Zeus, che avrebbe usurpato l'antico potere detenuto dal gallo, con la sua cresta paragonata ad una *kitaris* (v. 480: «non credo che Zeus restituirà presto lo scettro al picchio»). Insomma, anche se in modo indiretto, anche qui troviamo una significativa connessione fra Zeus e la *kitaris-tiara*, la stessa che a nostro avviso è alla base della rappresentazione di Pericle nel fr. 73 K.-A. di Cratino. Si consideri inoltre che la tiara persiana, specie nella forma liscia che è raffigurata sui rilievi persepolitani, mostra un evidente somiglianza con il πόλος, che è specifico attributo divino: si veda al riguardo H. Schoppa, *Die Darstellung der Perser in der griechischer Kunst bis zum Beginn des Hellenismus*, Diss. Heidelberg 1933, p. 66. Infine, come la tenda (!), la tiara è interpretabile come un simbolo cosmico (entrambe sarebbero immagine della volta celeste, cosicchè non è un caso che la tiara e il ciborio – che della tenda è la traduzione in pietra – si ritrovino nella liturgia cattolica).

[2] Vd. *FCG* vol. II,1 p. 149.

«Desideroso di fama, Pericle decretò allora per la prima volta che fosse istituita una gara di *mousiké* per le Panatenee; e definì lui stesso, essendo stato eletto giudice di gara, i regolamenti per i concorrenti nell'*aulós*, nel canto o nella *kithara*. Le gare musicali ebbero luogo all'Odeion, allora e in seguito» (13,11).

Al di là dei problemi che comporta la notizia di una introduzione *ex novo* di agoni di *mousiké* nelle Panatenee (problemi non rilevanti in questa sede),[1] vi è in ogni caso la chiara nozione di un deciso intervento di Pericle nell'organizzazione delle feste, e di un chiaro legame di questa iniziativa con la costruzione dell'Odeion.[2]

Altrove abbiamo illustrato come la politica musicale 'periclea', con la costruzione dell'Odeion, sia riflesso preciso della complessiva ideologia democratica periclea,[3] e come la rifondazione delle Panatenee sia funzionale alla proposizione di Atene come 'potenza imperiale';[4] qui vogliamo richiamare l'attenzione sul fatto che la rappresentazione di Cratino di Pericle quale tiranno con l'Odeion in testa è coerente anche dal punto di vista della specifica destinazione musicale dell'edificio.

L'intervento di Pericle, così deciso e diretto, sulle Panatenee, infatti, non poteva mancare di suscitare sospetti di attitudini tiranniche, sospetti tanto più motivati quanto più l'azione di Pericle presentava analogie con quelle di Pisistrato e dei suoi figli[5] (con accuse di assomigliare al tiranno di VI sec. a.C. fin nell'aspetto e nel modo di parlare: vedi Plut. *Per.* 7, 1). Non era stato forse Pisistrato a istituire (o comunque ad ufficializzare a livello statale) le Grandi Dionisie, con le prime rappresentazioni drammatiche di Tespi? E, ancora, non era stato Ipparco ad intervenire pesantemente sul regolamento degli agoni rapsodici delle Panatenee, limitando la libertà dei rapsodi e obbligandoli alla recitazione continua, conseguentemente sottraendo il testo alla fluida tradizione orale – cioè aristocratica – con la registrazione scritta dei poemi

[1] Vi accenno in *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica*, pp. 274-275.

[2] SCHMALTZ, *Perikles, die Musik und die Meerzwiebel* cit., p. 249, ritiene di dover considerare inaffidabile Plutarco circa l'attribuzione della costruzione dell'Odeion a Pericle sulla base del fatto che agoni musicali siano attestati per le Panatenee già nel VI sec. a.C.: in realtà, non sembra possibile negare a Pericle la costruzione dell'edificio (cfr. MOSCONI, *La democrazia e la nuova musica* cit., pp. 250-259).

[3] *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica*, cit., pp. 280-305.

[4] *Ibidem.*, pp. 275-276.

[5] Cfr. L. BESCHI, *La democrazia e il mondo della musica*, in AA.VV., *Colloque international "Democratie athénienne et culture" 23-24-25 nov. 1992*, Athenai 1996, pp. 35-50: p. 37. Il rapporto fra Pericle e Pisistrato sembra essere presente proprio in un testo cratineo, cioè nel fr. 258 K.-A. dai *Chironi*: vedi Massimo DI MARCO, *Un'allusione a Pisistrato nei «Chironi» di Cratino*, «SemRom» 8, 2005, pp. 197-204 (come Pericle è Zeus, così Pisistrato e Kronos); l'analisi del Di Marco, fra l'altro, mostra un altro caso di 'densità polisemica' come quello che noi intendiamo mettere in luce nel fr. 73 K.-A.

omerici?[1] Che tali iniziative (quali l'importanza data ad una festa 'popolare' come le Dionisie; l'ingerenza nelle Panatenee) abbiano avuto una connotazione anti-aristocratica, e un valore comunque politico[2] non diversamente da altre tirannidi di VI sec. a.C. (si pensi a Clistene di Sicione: cfr. Hdt. V, 67), è un fatto su cui vige unanime accordo: da parte sua l'Odeion, la cui costruzione fu *contestuale* alla riforma panatenaica, dovette costituire, agli occhi dell'aristocrazia, una minaccia, giacché limitava l'intervento privato, cioè aristocratico, nel campo della musica destinata alla fruizione comunitaria ed era per Pericle uno strumento di consolidamento del consenso.[3]

7.

In altri termini, a conclusione di questa disamina, l'immagine dell'Odeion come 'tenda del Re' (nella sua interpretazione di parte aristocratica, evidentemente) e l'immagine dell'Odeion come 'copricapo a punta' (= tiara) finiscono per rivelarsi fra loro congruenti e convergenti ad un unico fine: l'affermazione netta che "Pericle è un tiranno come il Gran Re!". L'Odeion eretto a imitazione della tenda del Re, in una visione ostile a Pericle come è quella di Cratino, poteva ben essere inteso quale espressione delle attitudini tiranniche di chi lo aveva voluto costruire, che come un monarca persiano crea una tenda lignea e marmorea sotto cui chiamare a raccolta il *demos*, guadagnandosene il favore a spese pubbliche; coerentemente, se la nostra esegesi del testo cratineo è corretta, Cratino vuole mostrare che per Pericle l'Odeion è ciò che per il Gran Re è la tiara eretta, ovvero un simbolo di autocrazia, perché è con l'Odeion (ed altre iniziative consimili) che egli, forte dell'appoggio popolare, può evitare il giusto ostracismo che a lui, in quanto aspirante tiranno, toccherebbe.

Viene alla mente, a questo punto, l'accusa di φιλοτύραννος con cui sarebbe stato ostracizzato Damone di Oa,[4] che fu insieme 'maestro di musica' e 'consigliere politico' di Pericle (Plut. *Per.* 4, 2-4) e che dunque, ragionevol-

[1] Cfr. A. ALONI, *Testo e rappresentazione nell'Atene dei Pisistratidi*, «Dioniso» 54, 1983, pp. 127-134.

[2] Al riguardo di notevole interesse le osservazioni di W. R. CONNOR, *Tribes, Festivals and Processions: Civic Ceremonial and Political Manipulation in Archaic Greece*, in «JHS» 107, 1987, pp. 40-50.

[3] Su questo aspetto mi permetto di rimandare a *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica* cit., pp. 284-287.

[4] Secondo Plut. *Per.* 4, 3. Non entro qui nella questione circa la realtà storica dell'ostracismo di cui sarebbe stato vittima Damone: vedi però le argomentazioni di Robert W. WALLACE, *Damon of Oa: A Music Theorist Ostracized?* in *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, edited by Penelope Murray, Peter Wilson, Oxford University Press, Oxford 2004, 249-267. Personalmente, credo che anche circostanze come quelle sopra richiamate nel testo ci debbano indurre ad una qualche cautela nel considerare inverosimile che Damone, in quanto esperto di musica, potesse essere oggetto di attacchi politici.

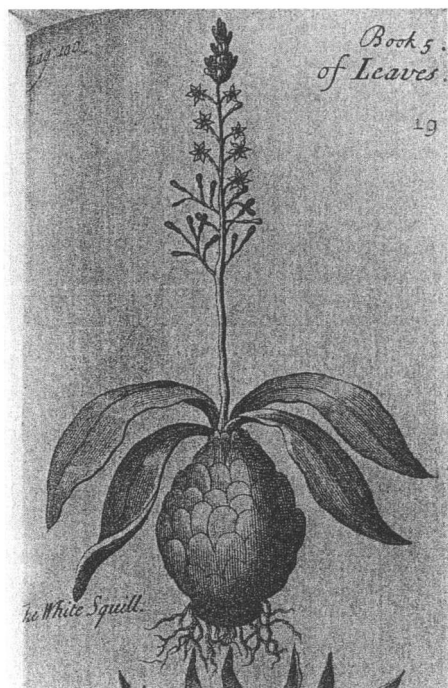



FIG. 3. Incisione settecentesca raffigurante l'*Urginea maritima* tratta da P. Pomet, rev. Lemert and Tournefort, *A Compleat History of Drugs*, London 1712, pl. 39.

FIG. 4. Busto ritratto di Pericle, Vaticano, Museo Pio-Clementino 525.

mente, nella scelta di edificare l'Odeion e/o di riorganizzare le Panatenee potrebbe aver avuto un qualche ruolo; egli poteva essere definito 'amico del tiranno' non solo sulla base del legame personale con Pericle, ma proprio per il ruolo nella vita musicale e nella costruzione di quell'Odeion che, della 'tirannide medizzante' di Pericle deprecata da Cratino, era appunto il coronamento.

Un coronamento, appunto, sul piano concettuale, ma che un grande autore di teatro quale Cratino (di cui già i commentatori antichi notavano la capacità di cogliere nel segno),[1] con efficacia icastica rende visibile concretamente sulla scena.

[1] Vedi Plat. *Proleg. de com.* II, 1, p. 6 Kost = test. 17 K.-A. Rimando peraltro al recente volume di EMMANUELA BAKOLA, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2010, in particolare ai capp. 4 e 5 (al fr. 73 K.-A. non è data comunque una attenzione particolare).

LO SCUDO IN GRECIA E A ROMA: IL *SEMA* E LA SUA RAPPRESENTAZIONE

Maria Teresa Corradi

Abstract

In this article I intend to examine the importance of the coat-of-arms on the shields of the Argive heroes in relation to the works of Aeschylus, Euripides and Statius, by underlining the personality of the hero.

Introduzione

Lo scudo era l'arma difensiva usata dal guerriero per proteggere il corpo durante il combattimento. Inizialmente venne realizzato in legno, poi con pelle essiccata e rinforzata con elementi di metallo. I tipi di scudo più usati in Grecia erano il *sakos* di forma ovale e l'*aspis* rotondo, munito di balteo (*telamon*) e maniglia (*porpax*). A Roma, oltre allo scudo rotondo (*clipeo*) di derivazione greco-etrusca, era presente anche lo *scutum* grande e rettangolare, e la *parma*, piccola, rotonda e facilmente maneggevole. L'uso di decorare il campo dello scudo è documentato sin dall'epoca omerica. La famosa descrizione dello scudo di Achille è servito come esempio a Virgilio, autore della descrizione del celebre scudo di Enea. Tanto la descrizione relativa allo scudo di Achille, quanto quella dello scudo di Enea, sono attestazioni importanti della vita sociale e della politica economica in età arcaica ed augustea. Diversamente, la descrizione degli scudi dei sette eroi argivi, fatta sia dai tragici greci (Eschilo ed Euripide) che dal poeta latino Stazio, è di ispirazione mitica e, solo a tratti, risente dell'influenza omerica e virgiliana.

Il *sema* in Grecia e a Roma: Eschilo, Euripide e Stazio

I tragici greci Eschilo, Euripide e il poeta latino Stazio analizzano in modo diverso l'importanza dell'insegna presente sullo scudo degli eroi argivi.

La tragedia di Eschilo, *I sette contro Tebe*, è stata rappresentata nel 467 a. C. Ricorda la guerra fratricida tra Eteocle e Polinice per ottenere l'egemonia sulla città di Tebe. Degna di nota è la scena caratterizzata dalla contrapposizione tra i sette condottieri argivi descritti da una spia e i sette condottieri tebani che Eteocle sceglie di opporre ai nemici, affrontando personalmente il fratello rivale.

La tragedia di Euripide, *Le Fenicie*, è stata rappresentata nel 408 a. C. Ricorda l'assalto della città di Tebe da parte degli Argivi. Inutile è il tentativo di

riappacificare i figli da parte della madre Giocasta. L'indovino Tiresia predice la morte di entrambi, che cadono vittime del loro odio profondo e insanabile. Giocasta si uccide sui cadaveri dei figli, mentre Creonte, nuovo sovrano di Tebe, esilia Edipo e la figlia Antigone, che, contro il divieto di Creonte, promette di dare sepoltura al fratello Polinice.

La *Tebaide* di Stazio, un poema epico suddiviso in dodici libri, evoca la saga tebana.

La saga tebana è ricordata anche da un punto di vista iconografico. La coppa di Makron, conservata al Louvre, presenta un guerriero barbato con elmo, corazza e lancia, un secondo guerriero barbato con la spada riposta nel fodero, e un terzo guerriero, armato con elmo e corazza, pronto a salire su un carro da guerra. La trilogia fa parte del gruppo dei sette eroi argivi pronti a sferrare un attacco alle sette porte di Tebe. La coppa di Makron come vasi coevi (*l'hydria* Borowski e una *lekythos* di Agrigento) che riproducono temi analoghi, sono di poco anteriori alla data della rappresentazione della tragedia di Eschilo e evocano l'importanza del genere epico.[1]

Tideo

Eschilo, *Sette contro Tebe*, II episodio, vv. 387-390[2]

"e quale superbo segno ha sullo scudo l'immagine di un cielo sfolgorante di stelle; luminosa nel centro dello scudo spicca la luna piena, prima fra gli astri, occhio della notte".

Euripide, *Le Fenicie*, IV episodio, vv. 1119-1122[3]

"Alla porta Omoloida era schierato Tideo: aveva sullo scudo la pelle di un leone con la chioma irta; con la destra il titano Prometeo brandiva una torcia come se volesse dar fuoco a Tebe".

Stazio, *Tebaide*, IV libro, vv. 93-95[4]

"Ed ecco, ai primi squilli di tromba, Tideo impetuoso, lieto ormai e risanato, muove, in mezzo all'esercito, le schiere della patria".

Capaneo

Eschilo, *Sette contro Tebe*, II episodio, vv. 432-434

"Ha come segno un uomo nudo portatore di fuoco, e una fiaccola risplende nelle sue mani come un'arma: e in lettere d'oro afferma "Brucerò la città".

[1] M. Triverios, *Sieben gegen Theben*, «Mitt. Deutsch. Arch. Inst.» 96, 1981, pp. 145-161.

[2] Giulia e Moreno Morani, *Tragedie e frammenti di Eschilo*, vol. I, Torino, 1987.

[3] Olimpio Musso, *Tragedie di Euripide*, vol. III, Torino, 2001.

[4] Antonio Traglia, Giuseppe Aricò, *Opere di Publio Papinio Stazio*, Torino, 1980.

Euripide, *Le Fenicie*, IV episodio, vv. 1128-1133
"Capaneo fiero come Ares in battaglia guidava un drappello contro la porta Elettra: sul disco dello scudo dal dorso di ferro era raffigurato un gigante, figlio della terra, che portava sulle spalle un'intera acropoli dopo averla divelta dalle fondamenta con delle leve, allusione a quello che toccherà alla nostra".

Stazio, *Tebaide*, IV libro, vv. 165-172
"Avanza a piedi Capaneo, e tuttavia sovrasta la schiera con tutto il capo: bilancia uno scudo pesante, formato col cuoio strappato a quattro indomiti giovenchi, e rivestito d'una dura piastra di bronzo. Su di esso si staglia la figura dell'idra morta da poco, attorta tre volte su tre stessa: parte del corpo, cesellata in argento rilucente, è scabra dei serpi ancora vivi, parte è domata con insolito stratagemma e s'accende, morendo, in fulvo oro. Tutt'intorno, scolpita in ferro bluastro, la torpida palude di Lerna".

IPPOMEDONTE

Eschilo, *Sette contro Tebe*, II episodio, vv. 487-496
"La figura e l'aspetto grande di Ippomedonte: quando egli ha roteato l'ampio cerchio, il disco dello scudo voglio dire, ho avuto un brivido: non dirò altrimenti. Non era certo da poco l'artefice che fornì il suo scudo di quest'opera, di Tifeo dico, che emette dalla bocca spirante fuoco un fumo nero, tortuoso fratello della fiamma. La copertura dello scudo dal concavo ventre è fissata alla base da viluppi di serpenti che ne percorrono l'orlo".

Euripide, *Le Fenicie*, IV episodio, vv. 1113-1118
"Contro la porta Ogigia muoveva il sire Ippomedonte: aveva in mezzo allo scudo l'Onniveggente Argo che guardava con occhi screziati; con gli uni guardava al sorgere degli astri, gli altri li chiudeva al loro tramontare, come si poté vedere quando fu morto".

Stazio, *Tebaide*, IV libro, vv. 128-135
"Li guida il fiero Ippomedonte, li accende di brama di nobile valore: a lui ondeggia sul capo l'elmo di bronzo, cui sovrasta un triplice cimiero bianco; una maglia di ferro, sotto l'armatura, gli copre interamente i fianchi, e il petto e le spalle sono protetti da un fiammeggiante scudo, su cui è scolpita, da sembrar vera, la notte di Danao: i cinquanta talami maledetti risplendono alle nere torce delle Furie; il padre stesso sulle porte insanguinate approva il misfatto ed esamina le spade".

Partenopeo

Eschilo, *Sette contro Tebe*, II episodio, vv. 537-544
"Non certo senza vanterie si accosta alla porta: infatti sullo scudo di bronzo, rotonda protezione del corpo, brandiva l'infamia della città, una Sfinge crudivora fissata ad arte con dei chiodi, splendida figura sbalzata in rilievo; questa ha sotto di sé una persona, uno dei Cadmei, così che la maggior parte dei dardi colpisca quest'uomo".

Euripide, *Le Fenicie*, IV episodio, vv. 1104-1109
"Innanzitutto Partenopeo, figlio della cacciatrice, accostava alla porta Nuova un drappello irto di scudi serrati. Aveva un emblema famigliare in mezzo allo scudo: Atalanta che abbatte con l'arco lungisaettante il cinghiale etolico".

Stazio, *Tebaide*, IV libro, vv. 265-268
"Fiammeggiante d'oro e di porpora, risplende su tutti; l'abito gli ricade ondeggiante, e le pieghe sono raccolte in un nodo iberico. Sullo scudo ancor vergine sono scolpite le lotte della madre contro il cinghiale calidonio".

Anfiarao

Eschilo, *Sette contro Tebe*, II episodio, vv. 590-592
"Così parlava l'indovino portando con calma uno scudo tutto di bronzo, e sulla convessità non vi era insegna. Non vuole infatti sembrare ottimo, ma esserlo".

Euripide, *Le Fenicie*, IV episodio, vv. 1109-1112
"Verso la porta di Preto si dirigeva con vittime sul carro l'indovino Anfiarao, che non aveva insegne tracotanti, ma armi prive saggiamente di insegne".

Stazio, *Tebaide*, IV libro, vv. 221-222
"Lo si vede da lontano: sovrasta terribile, con l'asta possente, e sullo scudo fa balenare il vinto Pitone".

Polinice

Eschilo, *Sette contro Tebe*, II episodio, vv. 642-648
"Porta uno scudo circolare di nuova fattura e una doppia insegna fissata ad arte: una donna conduce guidandolo con prudenza un uomo scolpito in oro, dall'aspetto di un guerriero. Afferma di essere Dike, come rivela la scritta: "E ricondurrò quest'uomo, ed egli avrà la sua città patria e il pieno possesso delle sue case".

Euripide, *Le Fenicie*, IV episodio, vv. 1123-1127

"Il tuo Polinice conduceva guerrieri alla porta Fontana. Come insegna sullo scudo furenti le cavalle Potniadi balzavano in preda al terrore: con dei perni in qualche modo erano fatte girare per bene, dal di sotto proprio sotto l'imbracciatura, così da sembrare impazzite".

Stazio, *Tebaide*, IV libro, vv. 84-87

"L'eroe veste lo stesso abito, le stesse armi di quella notte di tempesta, in cui giunse come ospite predestinato: gli copre le spalle la pelle del leone teumesio, in mano tiene due giavellotti luccicanti; al fianco una spada micidiale, su cui si staglia, terribile, la Sfinge".

Eteoclo

Eschilo, *Sette contro Tebe*, II episodio, vv. 458-469

"A Eteoclo come terzo la terza sorte balzò fuori dall'elmo di bronzo rovesciato, perchè lanciasse la sua schiera contro la porta Neista. [...] Lo scudo ha un'effigie non modesta: un oplita sale i gradini di una scala su di una torre nemica, desideroso di distruggerla; pure costui proclama in combinazioni di lettere che neppure Ares potrebbe gettarlo giù dalla torre".

Adrasto

Euripide, *Le Fenicie*, IV episodio, vv. 1134-1138

"Alla settima stava Adrasto: riempiva lo scudo con cento vipere in effigie, con serpi sul braccio sinistro, vanto argivo; dal mezzo delle mura dei serpenti portavano via con le mascelle i figli dei tebani".

Stazio, *Tebaide*, IV libro, vv. 38-41

"Il re Adrasto, triste e affranto sotto il peso dei suoi pensieri, ormai vicino al tramonto della vita, avanza suo malgrado tra i consensi, armato solo d'una spada al fianco".

Ne *I Sette contro Tebe* le tematiche caratterizzanti il *sema*, presente sugli scudi degli eroi, sono la violenza brutale (Tideo, Capaneo, Ippodemonte), il coraggio (Partenopeo) e l'amore per la giustizia (Polinice).

Nelle *Fenicie* è dedicato poco spazio alla teoria di cavalieri enumerati dal messaggero in presenza di Giocasta. Sullo scudo di Partenopeo è effigiata la madre Atalanta in atto di colpire il cinghiale calidonio, su quello di Ippomedonte è presente, invece, il mostro Argo; su quello di Tideo il gigante Prometeo con una fiaccola nella destra, desideroso di ardere la città; su quello di Polinice le cavalle di Potnia spinte al galoppo e sconvolte dalla follia; su quel-

lo di Capaneo un gigante che solleva sulle spalle una città; su quello di Adrasto numerose vipere che divorano i cittadini tebani. Solo Anfiarao porta uno scudo privo di segni tracotanti, poichè, in nome della sua saggezza, sembra aver rinunciato a qualunque emblema.

Il tema della guerra fratricida che coinvolge i due figli di Edipo, Eteocle e Polinice, per il governo di Tebe, è ricordato anche da Stazio nella *Tebaide*, un poema di chiara ispirazione virgiliana. A differenza delle due tragedie prima citate, nella *Tebaide* la presenza del *sema* si fa quasi del tutto evanescente. Gli scudi di Adrasto, Polinice e Tideo non sono descritti, mentre è ricordata la decorazione dello scudo di Ippomedonte, di Anfiarao, di Capaneo e del giovane Partenopeo. Nel descrivere i soggetti che ornano gli scudi degli eroi argivi non manca una forte erudizione e una certa leziosità mitologica. Sullo scudo di Ippomedonte è effigiata la prima notte di nozze delle cinquanta figlie di Danao, che uccidono i mariti, figli del cugino Egitto; sullo scudo di Capaneo è scolpita l'Idra uccisa da Ercole; sullo scudo di Anfiarao è invece raffigurato il serpente Pitone ucciso da Apollo; sullo scudo di Partenopeo è presente, infine, la madre Atalanta in lotta contro il cinghiale calidonio.

Riflessioni

L'analisi dell'animo umano nella *Tebaide* è ampia, particolareggiata, riccamente articolata, ma statica. Gli eroi di Stazio, quindi, sono maschere, tipi, privi di evoluzione psicologica, necessari a ricoprire un ruolo ben definito. È interessante riflettere sul fatto che il carattere dei personaggi maggiori è delineato non tanto da un punto di vista iconografico, attraverso l'identificazione e la puntuale descrizione del *sema* e, di conseguenza, della *hubris* cui tende l'*ego* di ciascun eroe; quanto da un punto di vista psicologico.

Tideo è l'incarnazione dell'ira che non conosce freni, Capaneo è la personificazione dell'empietà, Ippomedonte è la maschera del guerriero rozzo e spietato, Partenopeo è il giovane coraggioso capace di suscitare accenti di tenerezza nel lettore per la sua prematura morte davanti alle porte di Tebe, Anfiarao è il giusto per eccellenza, Adrasto è l'anziano guerriero che, pur disapprovando la spedizione, rimane accanto ai propri compagni; Polinice è il nobile e patriottico eroe cui si oppone Eteocle, il tiranno spietato.

Stazio dai suoi contemporanei riscosse ben poca ammirazione.[1] Al contrario, fu particolarmente caro agli autori medioevali, che s'ispirarono a molte delle fosche descrizioni presenti nella *Tebaide*. Gli autori medioevali dimenticarono la linearità dei tragici greci e preferirono legarsi allo stile narrativo di Stazio, caratterizzato da un gusto eccessivo per il patetico e l'orrido. È per

[1] Giovenale, *Satirae*, VII, vv 82 sgg.

questo che l'attenzione iconografica dedicata dai tragici agli scudi degli eroi argivi, in età medioevale, viene dimenticata. Si preferisce, infatti, lo stile iperbolico di Stazio, amante di scene tragiche e descrizioni a tinte fosche.[1] Nella Tebaide è assente la religiosità mitica, che domina, al contrario, la tragedia di Euripide ed Eschilo ancora prima, dove il mito costituisce un tramite tra il conoscibile e il trascendente. Il *sema* è da intendersi come un'affermazione di personalità che tende all'arroganza, alla *hubris*, forza capace di sovvertire, a causa delle ambizioni personali, l'equilibrio cosmico rappresentato e protetto da *Dike*. La *hubris* spinge l'uomo a macchiarsi di empietà, e a oltrepassare, così, il confine di ciò che è giusto. Tideo è, infatti, contraddistinto da una furia bestiale. Il suo desiderio di combattere è voglia sfrenata. L'insegna presente sul suo scudo è insegna superba con l'effigie del cielo arso di stelle e illuminato dalla luna, occhio della notte. A Tideo, Eteocle oppone Melanippo. Il simbolo glorioso presente sullo scudo di Tideo è trasformato dalle parole di Eteocle in un presagio di morte: quell'occhio che troneggia al centro dello scudo diventa notte che cade sugli occhi del tracotante eroe.

Capaneo è l'eroe argivo fulminato da Zeus per aver avuto la presunzione di sprezzare e sfidare gli dei. Il simbolo del suo scudo esprime violenza e tracotanza: un guerriero nudo reca nella destra una fiaccola fiammeggiante, desideroso di ardere la città, come si legge nell'iscrizione sottostante incisa a caratteri d'oro. Gli Argivi leggono sullo scudo di Capaneo un presagio felice, che verrà rovesciato dalle parole di Eteocle, il quale assicura che un fulmine abbatterà l'eroe. La torcia dell'insegna porterà fuoco, ma contro la tracotanza dello stesso Capaneo, al quale Eteocle oppone Polifonte, eroe ardente, ma silenzioso e rispettoso degli dei.

Eteoclo è un guerriero argivo non meglio precisato, per il cui sorteggio è stato usato, alla maniera omerica[2] un elmo diverso. L'insegna dello scudo di Eteoclo fa da *pendant* a quello di Capaneo. Un guerriero pesantemente armato si oppone al guerriero nudo presente sullo scudo di Capaneo. Inoltre, la città solo nominata sullo scudo di Capaneo, è efficacemente effigiata su quello di Eteoclo. Infine, mentre il guerriero nudo indirizza la sua furia contro la città, il guerriero armato sfida Ares, dio della guerra selvaggia. Eteocle oppone all'eroe argivo Megareo, figlio di Creonte. Ne esalta il coraggio e la forza delle braccia, capace di arrestare lo slancio frenetico di Eteoclo e delle sue cavalle, resistendo con coraggio e pronto a morire sul campo di battaglia.

La brutale violenza dell'argivo Ippomedonte è ben testimoniata sullo scudo dell'eroe, effigiato con l'immagine del mostruoso Tifone spirante fuoco dalla bocca. A Ippomedonte, Eteocle oppone il tebano Iperbio, il quale sul

[1] Dante, *Inferno*, XIV, vv. 68-70; XXXIII, vv. 1-3.
[2] Omero, *Iliade*, VII, vv. 175-183; III, vv. 324-325.

proprio scudo reca l'immagine di Zeus, che punì i Giganti, tra cui Tifone, i quali, ribellatisi al padre degli dei, tentarono, con esito infelice, la scalata all'Olimpo.

Partenopeo, l'uomo-fanciullo, è un "meteco" di Argo, dove, probabilmente, vive in esilio. È un giovane coraggioso: giura, in nome della propria lancia, di annientare Tebe a dispetto di Zeus. Il suo orgoglio è crudo e lo sguardo è quello di una Gorgone. Il soggetto che orna lo scudo di Partenopeo è la Sfinge con un cittadino tebano prigioniero tra i suoi artigli.

L'indovino Anfiarao è un caso anomalo, in quanto non reca alcun tipo d'insegna sul proprio scudo. È un guerriero come gli altri, ma è soprattutto un uomo giusto, saggio, valoroso e pio. Condanna i suoi compagni, ma non li rinnega, partecipando, così, alla famosa spedizione.

L'ultimo eroe argivo, ricordato da Eschilo, è Polinice, il cui scudo rotondo reca una duplice effige: un guerriero armato affiancato da *Dike*, la quale proclama, come dice l'iscrizione, che ricondurrà l'eroe nella sua città e nella sua casa paterna.

Nelle opere dei due maggiori tragediografi greci, i sette eroe argivi e la tracotanza che li domina costituiscono per l'uomo uno specchio nel quale riflettersi per confrontarsi, criticarsi e correggersi, evitando, così, di commettere azioni insensate, atte a sovvertire l'ordine cosmico, protetto da *Dike* e tutelato da Zeus. Il mito diventa, quindi, uno strumento di riflessione sulla vita, portatore di un messaggio allegorico utile all'uomo per comprendere, attraverso gli insegnamenti morali, gli enigmi dell'esistenza umana.

Nell'opera di Stazio il ricordo della saga tebana è pura erudizione. Il mito perde quel vigore etico-religioso presente, invece, nella tragedia. È assente, oltretutto, il realismo plastico con cui sono descritti, da Eschilo, gli scudi dei sette eroi argivi, carichi di elementi iconografici, atti a definire la personalità dei personaggi che Stazio, al contrario, mette in luce attraverso descrizioni psicologiche più compiute, che, però, all'interno dell'*epos*, non subiscono alcuna evoluzione. Il gusto iconografico diventa pura erudizione mitica. Ippomedonte è accostato a Danao, discendente di Poseidone, padre di Eolo, padre di Creteo, dalla cui stirpe discende Adrasto. Capaneo, per la sua forza eccezionale, è accostato ad Ercole Tirinzio, dopo aver ucciso il cinghiale Erimantio; Anfiarao al dio Apollo e al serpente Pitone; Partenopeo, infine, è ricordato come il figlio della cacciatrice Atalanta.

È interessante notare come da un punto di vista artistico-letterario muta la visione della saga tebana e delle personalità che la caratterizzano. Essa è una semplice forma di erudizione per Stazio, abile conoscitore dell'animo umano; mentre è intesa come un senso di religiosità nella tragedia greca, divenendo, il mito, un tramite tra l'essere e il divino. Erudizione e religiosità sono presenti anche nell'*epos* omerico e virgiliano, dove il "sacro vate" ha la fun-

zione di evocare la storia e, dunque, il quotidiano, attraverso il mito e la sua rappresentazione. Famosa è la descrizione dello scudo preparato da Efesto per Achille, su richiesta della madre Teti. Lo scudo, grande e pesante, era diviso in cinque zone. Nella zona centrale sono effigiati elementi naturali: la terra, il cielo e il mare, il sole infaticabile e la luna piena, le Pleiadi, le Iadi, Orione e l'Orsa. La seconda zona presenta due città, una in pace, l'altra in guerra. Nella città in pace sono raffigurate due scene: un matrimonio e un giudizio in tribunale, in seguito all'assassinio di un parente di uno dei due litiganti e alla discussione sulla multa da pagare in sostituzione della vendetta di sangue. Nella città in guerra è presente un agguato e una scena di battaglia. La terza zona presenta una scena di aratura, di mietitura e di vendemmia. La quarta zona pone in evidenza elementi della vita pastorale: un armento assalito da leoni, un gregge di pecore, una danza campestre. La quinta zona presenta la descrizione allegorica dell'Oceano. Il brano è un'attestazione dei vari aspetti della società omerica. In particolare, ha destato interesse la scena relativa a un esempio di amministrazione della giustizia in ambito processuale: il popolo partecipa al dibattito giudiziario, gli anziani assolvono al ruolo di giudici, l'ammenda estingue un processo per omicidio. Il testo omerico ricorda una scena presente sul mausoleo di Ramesse II a Tebe. Vi sono raffigurati dei giudici con la "verità" appesa al collo, gli occhi chiusi e privi di mani.[1] I giudici descritti da Omero hanno in mano i bastoni degli araldi e sono soggetti alla pressione delle parti e dunque alla partecipazione emotiva, fomentata in Egitto attraverso il pianto e la persuasione verbale, che invitava accusa e difesa a prendere le parti e a esprimere il proprio parere per iscritto.[2]

A differenza delle armi di Achille, forgiate con elementi diversi, le armi dell'eroe troiano Ettore sono di bronzo, come quelle di Agamennone. Ettore "tutto di bronzo splendeva",[3] l'Atride veste di "bronzo accecante",[4] indossando gli schinieri con copricaviglie d'argento e la corazza dono di Citera, decorata con venti striscie di smalto. La spada lucente con borchie d'oro era custodita in un fodero d'argento sospeso a ganci d'oro. Il grande scudo era segnato da dieci cerchi di bronzo con venti borchie di stagno nel mezzo, e, al centro, una di smalto nerastro. Faceva corona allo scudo la Gorgone con Terrore e Disfatta. Il balto era d'argento e, sopra di esso, strisciava un serpente con tre teste intrecciate, uscenti da un unico collo. L'elmo era a due cimieri con quattro ali e coda equina. Le due lance, infine, avevano le punte di bronzo e "il bronzo mandava lampi al cielo lontano."[5]

I versi 870-1050 del libro ottavo dell'*Eneide* ricordano la consegna delle armi ad Enea da parte della dea Venere: l'elmo, la spada e la rigida corazza di bron-

[1] Diodoro, I, 48.
[2] Diodoro, I, 75,7 e 76,2.
[3] Omero, *Iliade*, XI, vv. 65-66.
[4] Omero, *Iliade*, XI, v. 16.
[5] Omero, *Iliade*, XI, vv. 44-45.

zo, sanguinosa ed enorme, come una livida nube che arde ai raggi del sole e rifulge lontano; gli schinieri, l'asta, e l'indescrivibile compagine dello scudo, decorato con elementi storici e mitologici, come la lupa che allatta i gemelli nell'antro di Marte, il rapimento delle sabine tra la folla del teatro durante i Ludi Circensi e la guerra conseguente, conclusasi con la pace e il sacrificio di una scrofa; il duello tra Orazi e Curiazi per la supremazia nel Lazio,[1] la conquista di Roma da parte del re etrusco Porsenna, il celebre episodio che vide protagonista Marco Manlio Capitolino, il quale, destato dal rumore delle oche sacre, riuscì a respingere l'assalto al Campidoglio da parte dei Galli; ed infine, le guerre che hanno caratterizzato la storia della Roma repubblicana e la celebre battaglia di Azio, a cui segue la celebrazione della vittoria e del trionfo.

Per Virgilio il mito è necessario ad evocare la grandezza di un passato glorioso, ed Enea è presentato non come un eroe mitico, ma reale, scelto dal Fato, per compiere il volere degli dei, dopo essere scampato dalle fiamme di una città in distruzione, trovando rifugio in una terra lontana e ignota, dove fondare una città nuova. In Omero il mito, da un punto di vista iconografico, è quasi del tutto assente, e sostituito da quadri di vita quotidiana che ben caratterizzano i momenti più importanti della vita sociale della Grecia arcaica, come l'amministrazione della giustizia e i lavori nei campi. Nell'epica omerica e virgiliana è il quotidiano che prevale, e l'eroe è un essere umano soggetto alle più comuni passioni, mentre, nella tragedia greca e nell'*epos* latino, la dimensione mitica alimenta le imprese di eroi dominati dagli istinti, dall'impeto, dalla violenza, ma anche dal rispetto per le leggi e per il sacro.

Riferimenti bibliografici

U. von Wilamowitz-Moellendorff, 1882 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin, 1882, pp. 1-42.

L. Legras, 1905 = L. Legras, *Étude sur la Thébaïde de Stace*, Paris, 1905.

P. Ubaldi, 1913 = P. Ubaldi, *Eschilo. I Sette a Tebe*, Torino, 1913.

P. Groeneboom, 1938 = P. Groeneboom, *Aeschylus'Zeven tegen Thebe*, Groningen, 1938.

E. Turolla, 1956 = E. Turolla, *La poesia epica di P. Papinio Stazio*, "Orpheus", 3, 1956, pp. 131-151.

B. Snell, 1959 = B. Snell, *Zu Euripides Phoenissen*, "Hermes", 87, 1959, pp. 7-12.

P. Venini, 1961 = P. Venini, *Furor e psicologia nella Tebaide di Stazio*, "Athenaeum", 42, 1964, pp. 201-213.

E. Flores, 1964 = E. Flores, *Interpretazioni staziane*, "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti di Napoli", 39, 1964, pp. 179-190.

[1] Cfr. Livio, *Ab urbe condita*, I, 28.

E. FRANK, 1965 = E. FRANK, *La composizione della Tebaide di Stazio*, "Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e lettere", IC, 1965, pp. 396-408.
J. PODLECKI, 1966 = J. PODLECKI, *The Political Background of the Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, 1966.
G. VON STOSCH, 1968 = G. VON STOSCH, *Untersuchungen zu den Leichenspielen der Thebais des P. Papinius Statius*, Diss. Tübingen, 1968.
V. DI BENEDETTO, 1971 = V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971.
H. D. CAMERON, 1971 = H. D. CAMERON, *Studies on the Seven against Thebes*, Paris, 1971.
U. ALBINI, 1972 = U. ALBINI, *Aspetti dei "Sette a Tebe"*, "La Parola del Passato", 146, 1972, pp. 289-300.
F. FERRARI, 1972 = F. FERRARI, *La decisione di Eteocle e il tragico dei Sette contro Tebe*, "Ann. Sc. Norm. Pisa" III, 2, 1972, pp. 141-171.
D. W. T. VESSEY, 1973 = D. W. T. VESSEY, *Statius and the Thebaid*, Cambridge, 1973.
F. MALTOMINI, 1974 = F. MALTOMINI, *"Sette a Tebe" 653-719*, "Maia" 26, 1974, pp. 231-243.
K. SMOLAK, 1975 = K. SMOLAK, *Zu Statius und Homer*, "Wiener Studien", 9, 1975, pp. 148-151.
V. DI BENEDETTO, 1978 = V. DI BENEDETTO, *Ricerche su Eschilo*, Torino, Einaudi, 1978.
G. ADAMINI, 1981 = G. ADAMINI, *Le raffigurazioni del destino della Tebaide di Stazio*, "Anazetesis, 4-5, 1981, pp. 15-28.
G. O. HUTCHINSON, 1985 = G. O. HUTCHINSON, *Aeschylus: Septem contra Thebas*, Oxford, 1985.
P. E. BARREDA I EDO, 1990 = P. E. BARREDA I EDO, *Els arguments en vers a la Tebaida d'Estaci*, "Anuari de filologia", 13, 1990, pp. 15-24.
D. MUSTI, 2008 = D. MUSTI, *Lo scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

DORYKLEION, DORYKLEIOI E *DORIEIS*

Ilaria Bultrighini

Alla memoria del Professore Domenico Musti,
che mi ha incoraggiato con preziosi suggerimenti
ad elaborare questa breve nota.

Abstract

A fragmentary Athenian inscription, most likely dating to the Augustan period, contains a reference to an otherwise unknown *temenos* situated in the deme of Lamptrai and devoted to Athena, which "is called *Dorykleion*". This name apparently showed no parallels. The present research on this term brings to light a quite close reference to it, which is in the first book of Pausanias' *Description of Greece.* The passage focuses on the war between Megara and Athens for the control over Salamina. Under these circumstances, a group of Megarian exiles known as *Dorykleioi* would have betrayed their homeland in favor of Athens. But once again, both their identity and their name are quite obscure. Delving into the etymology of the terms *Dorykleion* and *Dorykleioi,* we come across a series of personal compound names whose initial part is the word *dory* and which refer to the idea of spear. In this context, we can refer to the theory linking the Dorian ethnic group to the same background, which defines the Dorians as "those fighting with spears" *par excellence*. Finally, the idea of Doricism as etymologically associated to the *dory* is connected to the question of Athena's *temenos* "known as *Dorykleion*" located in the Attic land and to the Megarian exiles "known as *Dorykleioi*" mentioned by Pausanias. These *Dorykleioi* could be members of a *genos* that was exiled by the Doric Megara, who received hospitality and patronage in Attica for supporting the Athenians in taking Salamina away from the Megarian hegemony. In these circumstances, we can imagine that a sanctuary was dedicated to the *Dorykleioi* in Attica, which was called *Dorykleion*. In addition, what better name for a shrine devoted to Athena, the quintessential "fighting with the spear" goddess?

Nel 1884 si rinveniva presso l'Acropoli una stele di marmo pentelico costituente il frammento principale di un'iscrizione ben presto rivelatasi di notevole importanza per lo studio della topografia antica dell'Attica.[1]

[1] Edizioni del testo: Chr. Tsountas, «AE» 1884, pp. 166-172 e 224; *IG* II² 1035; R. Culley, *The restoration of sanctuaries in Attica: IG* II² *1035*, «Hesperia» 1975, pp. 207-223, tav. 45-49; Id., *The restoration of sanctuaries in Attica,* II. *The structure of IG* II² *1035 and the Topography of Salamis*, «Hesperia» 1977, pp. 282-298. L'iscrizione non è stata altrimenti trattata in maniera estesa, se si eccettuano le esposizioni di W. Gürlitt, *Über Pausanias*, Graz 1890, pp. 209-212, 213-222 *passim* e 238-243; J. Day,

Il testo dell'iscrizione si conserva in uno stato alquanto frammentario. Ciò nonostante si discernono in esso due decreti del *demos* riguardanti il recupero di santuari, di terreni e di altri beni immobili, i quali, originariamente appartenenti al demanio, in un secondo momento erano passati indebitamente in mano a privati.[1] Si dovette trattare di un'imponente opera di restituzione, nella quale si trovarono coinvolti in gran numero tanto santuari (ἱερά) e recinti sacri (τεμένη), quanto anche proprietà statali (δημόσια ὄρη e δημοσίαι οἰκίαι), situati in varie località dell'Attica. La deliberazione vietava innanzitutto la vendita di terreni pubblici e sacri, indicando le sanzioni applicate nel caso di mancata osservanza delle disposizioni. Si prevedeva inoltre il compimento di un sacrificio come atto di purificazione laddove fosse avvenuta una violazione della sacralità tramite un utilizzo profano; successivamente, i santuari, le aree sacre e i rimanenti edifici erano dati in locazione, mentre le zone montuose e i terreni pubblici (τὰ δὲ ὄρη τὰ δημόσια καὶ τὰς δημοτελεῖ[ς ἐσχατιὰς] l. 20-21) venivano con ogni probabilità destinati ad uso comune ed adibiti al pascolo e alla raccolta della legna[2] (l. 38 e 59: πᾶσιν νέμειν καὶ ὑλάζεσθαι). Deputati all'esecuzione di tali misure furono lo στρατηγὸς ἐπὶ τοὺς ὁπλείτας Μητρόδορος Ξένονος Φυλάσιος unitamente all'arconte *basileus* Mantias, al *tamias* della sacra *diataxis* e ad un *exegetes* (l. 11-12, 16); il testo del decreto è seguito da una lista di santuari e beni fondiari da costoro reintegrati nell'anno dell'arconte --]κομήδης (l. 30), in esecuzione delle istruzioni disposte dalla deliberazione (l. 30-59).[3] Allo stato lacunoso del nome dell'arconte eponimo si connette l'incertezza circa la datazione, sorta sin dal momento dell'*editio princeps* dell'iscrizione e tuttora vigente tra i suoi commentatori, i quali propongono una collocazione temporale che spazia dagli inizi del I secolo a.C. all'epoca di Augusto, sino a giungere all'ambito del II secolo d.C.[4]

An Economic History of Athens under Roman Domination, New York 1942, pp. 146-151; J. H. OLIVER, *On the Hellenic Policy of Augustus and Agrippa in 27 B. C.,* «AJPh» 1972, pp. 190-192.

[1] In questa sede si tiene in considerazione l'edizione del testo offerta da R. CULLEY, *art. cit.* (1975), pp. 211-215. Il primo decreto termina alla linea 2a, cui segue, alla linea 3, la registrazione dei risultati della votazione. Un secondo frammento della stele di minori dimensioni (frammento B) risulta essere pertinente a tale prima deliberazione. Il secondo decreto si conclude alla linea 28. Alla parte sinistra delle linee 58 e 59 appartiene inoltre un terzo frammento marmoreo di ridotte dimensioni.

[2] R. CULLEY, *art. cit.* (1977), p. 289.

[3] La linea 29 costituiva verosimilmente l'intestazione del catalogo: [*vacat* τάδε ὁ δῆμος ἀπο] κατ[έστη]σεν. *vacat.*

[4] Il primo editore, CHR. TSOUNTAS, (*art. cit.*, p. 168), datava l'iscrizione nel periodo compreso tra la presenza ad Atene di Pompeo ed il regno di Adriano (62 a.C.-117 d.C.). Altrettanto vaga appare la datazione offerta da K. MEISTERHANS, *Grammatik der Attischen Inschriften³,* Berlin 1900, p. 238 (48 a.C.-117 d.C.); L. ROBERT, *Hellenica* XI-XII, 1960, p. 197 nota 1 (dal I a.C. al II d.C.); D. BEHREND, *Attische Pachturkunden* (*Vestigia XII*), 1970, p. 68, n. 16 (tra inizio I a.C. e II d.C.); J. TRAVLOS, *Bildlexikon zur Topographie des Antiken Athen,* Tübingen 1971, p. 498, («aus römischer Zeit»). Un'ipo-

Quanto all'ubicazione dei santuari e delle altre proprietà interessate dall'operazione di ripristino realizzata dallo stratego Metrodoros in cooperazione con l'arconte *basileus* Mantias, con il *tamias* della sacra *diataxis* e con l'*exegetes* in tale data non meglio specificabile, esse si collocano per la maggior parte a Salamina e al Pireo.[1] I rimanenti ἱερὰ καὶ δημόσια registrati si situano ad Atene e in alcune zone rurali dell'Attica.[2] Tra questi, pare degna di menzione un'area sacra ricordata alla linea 51 della nostra iscrizione:

τ]έμενος Ἀθηνᾶς [Λ]αμπτρᾶσι τὸ λεγόμενον Δορύκλειον·

Tale *temenos* di Atena detto "Dorykleion" e situato nel territorio del demo costiero di Lamptrai[3] non sembra aver ricevuto particolare attenzione da parte

tesi di sistemazione cronologica più precisa è avanzata invece da B. Keil, «Hermes» 1890, p. 319, e da J. Kirchner, *IG* II² 1035, secondo i quali l'epigrafe sarebbe precedente il sacco del Pireo da parte di Silla. Diversamente, U. Kahrstedt, *Das wirtschaftliche Gesicht Griechenlands*, 1954, p. 60, nota 6, si riferiva a «der proletarischen Republik unter Mithridates», mentre più recentemente P. Baldassarri, ΣΕΒΑΣΤΩΙ ΣΩΤΗΡΙ. *Edilizia monumentale ad Atene durante il* saeculum augustum, Roma 1998, pp. 242-246, ha proposto il periodo immediatamente successivo a Silla, seguendo H. von Freeden, ΟΙΚΙΑ ΚΥΡΡΗΣΤΟΥ. *Studien zum sogenannten Turm der Winde in Athen*, Rom 1983, pp. 6 ss., 160 ss. Altri studiosi ritenevano invece appropriata una datazione nell'ambito del II secolo d.C.: W. Gürlitt, *op. cit.*, pp. 209, 238-239, (138-170 d.C.); C. Wachsmuth, *Die Stadt Athen in Alterthum*, Leipzig 1890, vol. II, p. 12, nota 1, e p. 58, nota 4; M. N. Tod, *The Greek Numeral Notation*, «BSA» 1911/12, p. 129 (ma in *Further Notes on the Greek Acrophonic Numerals*, «BSA» 1926/7, p. 151, optava piuttosto per il I secolo d.C.); P. Graindor, *Chronologie des arconte athéniens sous l'Empire*, Bruxelles 1921, pp. 142-144 (139/40-170/1 d.C. In *Athènes de Tibère à Trajan*, Cairo, 1931, p. 162, nota 2, era tuttavia più incline ad ammettere una collocazione nella metà del I secolo d.C.); W. B. Dinsmoor, *The Archons of Athens in the Hellenistic Age*, Cambridge 1931, p. 294; W. S. Ferguson, *The Salaminioi of Heptaphylai and Sounion*, «Hesperia» 1938, p. 17, nota 3. L'analisi paleografica ed ortografica, unitamente al dettagliato esame di una serie di riferimenti interni all'epigrafe in grado di fornire dati di tipo cronologico, hanno indotto infine Culley (*art. cit.* 1975, pp. 217-223) alla convincente proposta di datazione dell'iscrizione ad età augustea, e più specificamente al lasso temporale 10/9-3/2 a.C. Tra i sostenitori di una collocazione durante il regno di Augusto si annoverano inoltre: J. Day, *op. cit.*, p. 148, nota 158; H. S. Robinson, *The Tower of the Winds and the Roman Market-Place*, «AJA» 1943, p. 298, nota 20; Th. Ch. Sarikakis, *The Hoplite-General in Athens*, Princeton 1951, p. 71; A. E. Raubitschek, *The New Homer*, «Hesperia» 1954, p. 319, nota 5; D. J. Geagan, *The Athenian Constitution after Sulla*, «Hesperia» Suppl. 12, 1967, p. 10; J. H. Oliver, *art. cit.*, pp. 190-191 (27/6 a.C., consolato di Augusto e Agrippa); M. Donderer, *Signaturen auf Sonnenuhren. Konstrukteure oder Steinmetze?*, «Epigraphica» 1998, pp. 170-171; G. Schörner, *Athen und August*, «JRA» 2001, p. 624.

[1] Salamina, l. 31-35; Pireo, l. 36-47.

[2] Dintorni di Atene e campagna Attica, l. 48-51, 57-59; Atene, l. 52-57. Si noti che i casi di luoghi sacri e di beni fondiari espressamente localizzati in territorio attico ma non nelle adiacenze dell'*asty* sono tutti riguardanti le vicinanze dell'Imetto e il demo di Lamptrai: τέμενο | [ς - - - - - - - -] πρὸς Ὑμηττῶι καὶ τὰ προσόντα μέταλλα καὶ τὸ διόδιον τῆς λιθοτομίας· (l. 48-49); τ]έμενος Ἀθηνᾶς [Λ]αμπτρᾶσι τὸ λεγόμενον Δορύκλειον· (l. 51); ὅρος τὸ πρὸς Ὑμηττῶι· ἐσχατιὰν Λαμπτρᾶσι τὴν πρὸς [- -] (l. 58).

[3] Come ci informano Arpocrazione, s.v. Λαμπτρεῖς, ed Esichio, s.v. Λαμπτρά, esso apparteneva alla tribù Eretteide e si trattava di un demo "diviso"; esistevano cioè due demi chiamati Lamptrai: Lamptrai "Superiore" (καθύπερθεν) e Lamptrai "Inferiore" (ὑπένερθεν). La notizia è con-

degli esegeti del testo epigrafico in questione né da parte di altri studiosi, i quali si sono limitati generalmente a registrarne la presenza, senza però soffermarvisi ulteriormente.[1] È tuttavia opportuno sottolineare l'effettiva unicità non soltanto di un simile appellativo in relazione ad un luogo sacro riservato ad Atena, ma altresì del termine stesso, per il quale non sono note ulteriori attestazioni epigrafiche né letterarie.

A ben vedere, una testimonianza assai prossima compare però in un passo del I libro della *Guida della Grecia* di Pausania, dedicato alla descrizione di Atene e dell'Attica.[2] Argomento della narrazione è Megara. Il Periegeta in questo punto indugia in particolare su un ex voto custodito dai Megaresi all'interno del tempio di Zeus, un rostro bronzeo di trireme risalente all'epoca delle lotte che opposero Atene e Megara per il possesso di Salamina, nel VII e VI secolo a.C. Pausania riferisce brevemente sia la versione dei vincitori, la quale attribuisce un ruolo di rilievo a Solone nella conquista dell'isola durante il primo decennio del VI secolo a.C.,[3] sia il racconto megarese delle vicende, secondo cui «alcuni loro esuli, cui danno il nome di Doriclei, recatisi presso i cleruchi di Salamina, consegnarono proditoriamente l'isola agli Ateniesi»:[4]

Μεγαρεῖς δὲ παρὰ σφῶν λέγουσιν ἄνδρας φυγάδας, οὓς Δορυκλείους ὀνομάζουσιν, ἀφικομένους παρὰ τοὺς ἐν Σαλαμῖνι κληρούχους προδοῦναι Σαλαμῖνα Ἀθηναίοις.

Il nome Δορύκλειοι è oscuro. Nel commento di Pausania per la Collection Budé, F. Chamoux riteneva che il termine designasse i membri di un *genos* me-

fermata epigraficamente, cfr. ad es. *Agora* XV n. 14, l. 53; *IG* II² 1877; 2362, l. 8. Cfr. inoltre J. S. Traill, *An Interpretation of six rock-cut inscriptions in the Attic demes of Lamptrai*, «Hesperia» Suppl. 19, 1982, pp. 164-165, 168; Id., *Demos and Trittys. Epigraphical and topographical studies in the organization of Attica*, Toronto 1986, p. 126.

[1] Taluni hanno avanzato la proposta di identificare il *Dorykleion* citato nella nostra iscrizione con il recinto sacro arcaico di Panagia Thiti, situato nell'area ove si localizza l'antico demo di Lamptrai Inferiore ed esistente sin dal VII secolo a.C., il cui peribolo in epoca tardo-arcaica fu contrassegnato da una serie di sei *horoi* (recanti le lettere HO): J. S. Traill, *art. cit.*, p. 168, nota 22; U. Linnemann, *Ein unbekanntes Demendokument der attischer Landgemeinde Lamptrai*, «AA» 1993, p. 102, nota 4. Ma si tratta di una pura congettura.

[2] Paus. I 40, 5.

[3] Solone scrisse un'elegia intorno al 600 a.C. al fine di incitare gli Ateniesi alla ripresa del conflitto contro Megara per la conquista di Salamina, opponendosi in tal modo apertamente alla legge che proibiva di continuare l'estenuante guerra e che prevedeva la pena di morte per chi ne proponesse la ripresa. Cfr. Plut. *Sol.* 8-10; Arist. *Ath. Pol.* XVII, 2; Diog. Laerz. I 2, 46 s.; Giust. II 7; Polien. I 20; Cic. *De off.* I 30, 108. L'elegia di Solone è conservata parzialmente in Plutarco, *Sol.* 8, 2., mentre Demostene vi fa allusione, XIX 252.

[4] Trad. D. Musti, in D. Musti, L. Beschi (a cura di), Pausania, *Guida della Grecia, libro I, l'Attica*, Ed. Valla, Milano 1982, p. 217. Non pare condivisibile l'idea espressa da L. Piccirilli, *Megarikà*, Pisa 1975, pp. 131-133, secondo la quale la tradizione megarese della conquista ateniese di Salamina supportata dal tradimento dei Doriclei sarebbe da rifiutare, in quanto «invenzione tarda nata quale balsamo per lenire l'orgoglio ferito dei Megaresi».

garese esiliato, in analogia con gli Alcmeonidi ad Atene.[1] Un'ipotesi suggestiva, per quanto difficilmente comprovabile, è quella formulata da R. P. Legon, secondo il quale «the mysterious Dorycleans might have been oligarchs who had been exiled by the "unbridled democracy" and had come to Attica».[2] In tale prospettiva, gli esuli megaresi in questione potrebbero aver supportato le mire ateniesi sull'isola di Salamina ricevendo in cambio a loro volta una costante protezione da parte degli Ateniesi, i quali avrebbero potuto persino fornire loro assistenza nel tentativo di rovesciamento del regime popolare a Megara.[3] Qualora una simile supposizione fosse sorretta da una maggiore quantità di informazioni e soprattutto da ulteriori attestazioni dei suddetti Doriclei, si potrebbe allora altresì immaginare una relazione di qualche tipo tra tali Megaresi esiliati e giunti in territorio ateniese ed un *temenos* situato sulla costa occidentale dell'Attica e recante nella propria denominazione una così forte eco dell'appellativo con cui questi esuli furono noti. La questione relativa ai Δορύκλειοι megaresi, allo stato della sola documentazione letteraria, parrebbe comunque destinata a rimanere in sospeso.

Rivolgendo tuttavia nuovamente l'attenzione sulla testimonianza epigrafica citata poc'anzi, relativa all'esistenza di un *temenos* dedicato ad Atena presso Lamptrai, possiamo invece ammettere alquanto agevolmente l'idea che l'appellativo *Dorykleion,* attribuito allo spazio sacro in questione, sia in relazione con la "fama nell'uso del δόρυ" (δόρυ + κλείω) posseduta da Atena, la dea combattente per eccellenza. La lancia è l'elemento principe della panoplia caratteristica di Atena, la quale, in virtù della sua natura di divinità guerriera, è detta anche δορυθαρσής, «audace in guerra».[4] Il *temenos* presso Lamptrai rifletterebbe dunque questo elemento distintivo della dea. Del resto, una simile accezione della denominazione del luogo di culto conosce un parallelo in aggettivi quali δορίκλυτος, δορίκλειτος, recanti per l'appunto il significato di "illustre per la lancia". Essi rientrano in un nutrito gruppo di

[1] M. CASEVITZ, F. CHAMOUX, J. POUILLOUX, (a cura di), Pausanias, *Description de la Grèce, Livre I, l'Attique*, Les Belles Lettres, Paris 1992, pp. 256-257. Gli esuli in questione si sarebbero mescolati ai Megaresi inviati per colonizzare l'isola.

[2] R. P. LEGON, *Megara. The Political History of a Greek City-State to 336 B.C.*, Ithaca, New York 1981, p. 129. L'idea di Legon è segnalata da Musti nel suo commento a Pausania (*op. cit.*, 423), pur essendo definita dallo stesso una «pura ipotesi». Prima di Legon, anche S. I. OOST, *The Megara of Theagenes and Theognis,* «CPh» 1973, p. 191, nota 23, riconosceva nei Doriclei alcuni esuli del regime democratico succeduto alla tirannide. Diversamente, secondo G. GLOTZ, *Histoire grecque* I, Paris 1925, p. 328, essi sarebbero stati nobili esiliati dal tiranno Teagene. Questa supposizione, tuttavia, va incontro ad evidenti difficoltà di ordine cronologico: come si è detto, la conquista ateniese di Salamina si colloca durante il primo decennio del VI secolo a.C., mentre Teagene esercitò la tirannide in un arco temporale esteso all'incirca dal 640 al 620 a.C. Sulla tirannide di Teagene si veda R. P. LEGON, *ibid.*, pp. 93-104 e *passim*.

[3] R. P. LEGON, *ibid.*, pp. 124, 129.

[4] R. MERKELBACH, J. STAUBER, *Die Orakel des Apollon von Klaros*, «EA» 1996, pp. 6, 2.

termini composti, facenti tutti riferimento alla nozione di lancia, il cui primo membro è costituito dalla parola δόρυ; gli esempi più antichi presentano tale parte iniziale al dativo strumentale, δο(υ)ρι-,[1] mentre il tema δόρυ è raro.[2] La frequenza con la quale il dittongo -ου- tende a sostituire la breve -ο- e ad alternare inoltre con la lunga -ω- (come esito della caduta di ϝ dopo ρ nella radice *δορϝ), connette al medesimo campo semantico anche le attestazioni di ambito onomastico Δωρίμαχος, Δωρικλῆς, le quali convivono accanto alle forme Δορίμαχος, Δόρυκλος. Se dunque Δορίμαχος / Δωρίμαχος è "colui che combatte con la lancia",[3] diviene allora di grande interesse richiamare la proposta, a suo tempo avanzata da W. Schulze, di collegare questi dati onomastici al mondo dorico: secondo Schulze, l'etnico dei Dori «Δωριῆς ist nichts anderes als eine Kurzform von Δωρίμαχοι».[4] La derivazione era già stata accettata da Ed. Meyer, il quale definiva i Dori *Lanzenkämpfer*;[5] in seguito anche J. B. Hofmann ha sostenuto la provenienza di Δωριεύς («Dorier») da δόρυ.[6] Sull'idea avanzata da Schulze, per cui Δωριεῖς rappresenterebbe una forma abbreviata di δορίμαχοι, è tornato infine anche H. Bengtson.[7]

Una simile derivazione, quindi, caratterizzerebbe i Dori come i "combattenti con la lancia" per eccellenza, laddove la specificazione di tale tipo di arma li discosta dalla generica qualificazione di "guerrieri", per ricondurli più specificamente nell'ambito dell'oplitismo.[8]

Si pronunciò contrario alla provenienza di Δωριεῖς da δόρυ U. v. Wilamowitz,[9] sostenendo da un lato che la lancia non è peculiare dei Dori e dall'altro che non esistono paralleli dell'appellativo δωρίμαχοι. Abbiamo però visto

[1] H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1963, s. v. δόρυ; P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris 2009, s. v. δόρυ.

[2] P. Chantraine, *loc. cit.*

[3] Cfr. W. Pape, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, 1884, s. v. Δορίμαχος, Δωρίμαχος.

[4] W. Schulze, *Kleine Schriften*, Göttingen 1933, p. 128. Cfr. anche Id., «SB Preuss. Akad.» 1910, p. 805 s.

[5] *Geschichte des Altertums*, Stuttgart-Berlin, II, 1, 1928, pp. 570-571.

[6] *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, München 1949, s.v. δόρυ.

[7] *Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit*, München 1969, p. 52.

[8] Secondo O. Gruppe, *Die griechischen Culte und Mythen* I, Leipzig 1887, p. 146, *Dorieis* è invece un'abbreviazione di 'Επιδωριεῖς, un'associazione cultuale dedicata ad Epiodoros, ossia Asclepio. Si discosta dall'esegesi etimologica di *Dorieis* da δόρυ anche J. M. Hall, *Hellenicity. Between Ethnicity and Culture*, Chicago-London, 2002, p. 88, proponendo piuttosto una connessione con δῶρον, "dono". Hall desume tale elemento dal frammento tirtaico 2 W., nel quale si legge che Zeus 'Ηρακλείδαις ἄστυ δέδωκε τόδε, ossia "diede Sparta agli Eraclidi"; in questa ottica, i Dori andrebbero intesi come una sorta di "popolo eletto" che riceve la *polis* come dono divino da Zeus. A ragione I. Malkin, *Myth and Territory in the Spartan Mediterranean*, Cambridge 1994, pp. 33-34, ha sottolineato che il dono divino in questione non può intendersi né secondo la nostra nozione di "dono", né tanto meno in un parallelo con il popolo ebraico e con l'idea di "terra promessa"; a suo avviso, esso si deve leggere piuttosto in riferimento alla peculiarità dei Greci di dividere il mondo in "lotti" e distribuirli, per cui il dono di Zeus riferito da Tirteo andrebbe compreso come il *kleros* divino degli Eraclidi.

[9] *Der Glaube der Hellenen*, I, Berlin 1931, p. 68 nota 4.

come nell'onomastica si trovino attestazioni delle due forme Δορίμαχος/Δωρίμαχος.[1] D'altra parte, riguardo alla prima obiezione avanzata da Wilamowitz, secondo la quale la lancia non sarebbe caratteristica distintiva dei Dori, in un lavoro recente M. Santucci ha dimostrato tramite una esauriente casistica che nell'ambito di gran parte del corso della letteratura greca si rileva «una tendenza a connotare etnicamente la lancia come dorica», per cui pare di poter affermare: «non esclusivamente dorica la lancia, ma *soprattutto* dorica».[2] In particolare, Santucci fa riferimento dapprima ad un frammento tirtaico,[3] ove i Dori sono descritti come ἀνδροφόνους μελίας χερσὶν ἀνασχόμενοι, "coloro che reggono con la mano il frassino uccisore di uomini", ossia, per metonimia, la lancia. Segue poi la menzione di Esiodo, per il quale il dorico Egimio si caratterizza proprio come «re famoso per la lancia».[4] Negli *Eraclidi* euripidei si trovano reiterati riferimenti alla Ἀργείων δόρυ,[5] la lancia argiva che in tale contesto allude a quella dorica. È poi significativo il fatto che essa venga in un certo senso contrapposta, nel corso della narrazione, alla lancia posseduta dagli Ateniesi, definita invece alternativamente con il termine ἔγχος e ὀξύη.[6] Infine, in un passo dell'*Olimpica* VII,[7] Pindaro associa nuovamente gli Argivi – denominazione con la quale si intende anche in questo caso esprimere la doricità – al motivo della lancia, qui definita αἰχμή, con cui si identificano tramite una sineddoche gli Argivi medesimi, e quindi i Dori.

Il tema della doricità connessa sul piano etimologico con il δόρυ pare inserirsi in modo opportuno nell'ambito della questione del *temenos* di Atena τὸ λεγόμενον Δορύκλειον situato presso il demo attico di Lamptrai e degli esuli megaresi οὓς Δορυκλείους ὀνομάζουσιν di cui parla Pausania. Non si incontra infatti alcuna difficoltà nell'immaginare che all'interno della dorica Megara si trovasse un gruppo gentilizio i cui componenti "erano detti" *Dorykleioi*.[8] Se

[1] Cfr. W. Pape, *loc. cit.*

[2] Cit. da M. Santucci, *L'alba della grecità. Indagine su miti, teorie e realtà delle identità greche nei secoli bui*, Lanciano 2010, p. 128.

[3] Fr. 19 W., l. 9.

[4] Fr. 10a Merkelbach-West: δουρικλειτός.

[5] Vv. 500, 674, 834, 842. La lancia è definita "dorica" ai vv. 313, 378, 744.

[6] V. 375 (ἔγχος); v. 727 (ὀξύη).

[7] Vv. 18 ss.: Ἀσίας εὐρυχόρου τρίπολιν νᾶσον πέλας / ἐμβόλῳ ναίοντας Ἀργείᾳ σὺν αἰχμᾷ, «Abitano presso lo sprone dell'Asia immensa, fra guerrieri argivi, un'isola con tre città» (trad. Ferrari 1998). Il riferimento è qui a Rodi.

[8] Si consideri inoltre la spiegazione di δορύξενος offerta da Plutarco (*Quaest. Graec.* 17), il quale istituisce un rapporto tra il termine e la situazione precedente il sinecismo delle cinque *komai* doriche che condusse alla formazione di Megara, quando le diverse *komai* si trovavano in lotta fra di loro. Plutarco sostiene che sarebbero stati i Corinzi a fomentare tale guerra intestina al fine di ottenere il controllo sulla regione. A causa della consanguineità, i Megaresi avrebbero tuttavia combattuto in maniera talmente blanda che in caso di cattura di qualcuno in battaglia, costui sarebbe stato rilasciato dietro pagamento di un riscatto dopo aver ricevuto vitto e alloggio da parte

si prende poi in considerazione l'ipotesi di Legon richiamata sopra (p. 103), i Doriclei ricordati da Pausania potrebbero effettivamente identificarsi con alcuni membri dell'oligarchia esiliati dalla «unbridled democracy» instauratasi a Megara in seguito alla caduta del tiranno Teagene: costoro, giunti in Attica, avrebbero ricevuto ospitalità e protezione in cambio del sostegno offerto agli Ateniesi nel sottrarre Salamina all'egemonia megarese. Si aprirebbe allora uno scenario plausibile in cui a questi Doriclei sarebbe stato dedicato – come ulteriore segno di riconoscenza per aver fornito supporto nella conquista dell'isola – un luogo di culto in territorio attico, al quale fu dato appunto il nome di *Dorykleion*. Appare infine ovvio che il *temenos* in questione sia stato consacrato ad Atena, la patrona di Atene e dell'Attica, nonché dea guerriera per antonomasia, detentrice di una grande fama nell'uso del δόρυ: un'abilità in perfetta sintonia con la denominazione *Dorykleion* del recinto sacro.

di chi lo avesse fatto prigioniero. I due uomini sarebbero quindi divenuti "amici" e il Megarese che era stato catturato per mezzo della spada da allora in poi sarebbe stato chiamato δορύξενος, "amico di spada". Sulla doricizzazione della Megaride, vd. LEGON, *op. cit.*, pp. 41-58.

SU ALCUNE TESTIMONIANZE DI DATTILO SOLUTO

Alfonso Natale

Abstract

A very rare phenomenon, the resolved dactyl (⏑⏑⏑⏑ instead of –⏑⏑) is only found in few passages of Greek lyric poetry. This paper analyzes its occurrences in the songs of three poets: Ibycus (fr. 285, 3 Dav.: ἅλικας ἰσοκεφάλους ἐνιγυίους, alcmanium), Pindar (*Isthm.* 4, 45: ἔρνεϊ Τελεσιάδα, *hemiepes* in responsion to a regular one) and Aeschylus (*Pers.* 675: τί τάδε δυνάστα δυνάστα, pendant *hemiepes*). In the last case a discussion of the entire stanza is required, due to some corruptions in the trasmitted text. Another possible example of resolved dactyl in an alcaic decasyllable is tentatively proposed for the refrain of *Persians* 664 = 672: βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν οἵ. The examination will attempt to check the textual plausibility of each instance and determine whether and how the poets exploit this metrical feature as a device of focalization.

La soluzione del *longum* è, com'è noto, fenomeno frequente nella metrica greca in sequenze come quelle anapestiche, giambiche o trocaiche, in cui il *metron* è realizzato mediante la reiterazione della 'cellula' ritmica, sia in contesti di poesia recitativa che lirica; ricorre anche in altri tipi di metri come bacchei, ionici, coriambi o docmi, impiegati, almeno in origine e per quanto è noto, prevalentemente in ambito lirico; risulta invece un fatto eccezionale nelle sequenze dattiliche, ove compare soltanto in contesti di poesia lirica, e sembra del tutto assente nella poesia recitativa, in esametri o elegiaci. Nelle rare occorrenze del dattilo soluto il ritmo incalzante e rapido di un proceleusmatico, ⏑͡⏑⏑⏑, prende il posto dell'unità convenzionale, –⏑⏑, o della sua consueta sostituzione spondaica, ––: il presente lavoro si propone di riesaminare queste attestazioni, valutando per ciascuna l'attendibilità, testuale e contestuale, della proposta di interpretazione indicata, ed eventualmente motivando, in base a considerazioni stilistiche e semantiche, la scelta di una 'soluzione' metrico-ritmica inconsueta da parte del poeta.

Per praticità e per comodità del lettore, dividerò il mio studio in due parti, in base ad un criterio cronologico: questo primo contributo tratterà degli esempi di dattilo soluto databili tra la fine del VI secolo (Ibico) e la prima metà del V (Pindaro ed Eschilo); seguirà un secondo contributo dedicato al dattilo soluto in Euripide e in Aristofane. Ciò consentirà di discutere in modo più approfondito l'ecdotica e l'esegesi non solo del singolo verso in cui è possibi-

le individuare la testimonianza del fenomeno, ma, se necessario, dell'intero brano in cui esso è inserito.

Quanto alla bibliografia critica sull'argomento, la prima esemplificazione di luoghi della poesia lirica greca che presentano il fenomeno del dattilo soluto si deve a Fraenkel.[1] Lo studioso affronta la questione nel suo saggio sui dattili lirici, ove, pur riaffermando la norma che vieta tale fenomeno, ammette, nella pratica dei poeti, quattro eccezioni, cercando di giustificarle di volta in volta come una necessità imposta dal contesto. Verso analoghe conclusioni è orientata Dale, che interviene brevemente sulla questione e aggiunge, a quelli già individuati, un solo esempio a suo giudizio certo.[2] Più incline ad ammettere il fenomeno è invece Koster, che ne sottolinea la rarità piuttosto che l'eccezionalità.[3] Infine Diggle, nell'ambito di un discorso di critica testuale sullo *Ione* di Euripide, aggiunge all'esemplificazione alcuni presunti esempi euripidei.[4]

1. Ibyc. 285, 3 Dav. e la prosodia di ἰσοκεφάλους.

La prima attestazione del fenomeno sembra documentata in Ibico, fr. 285, 3 Dav., citato da Ateneo 2, 57f-58a e, per la pericope di seguito riportata, da Eustazio (*ad Od.* 1686. 45), che presumibilmente però la riprende, senza sostanziali variazioni, dallo stesso Ateneo, com'è solito fare nel suo commentario ad Omero:

	ἅλικας ἰσοκεφάλους ἐνιγυίους	—◡◡◡͡◡◡◡—◡◡——	4da
	ἀμφοτέρους γεγαῶτας ἐν ὠέῳ	—◡◡—◡◡—◡◡—◡◡	4da
5	ἀργυρέῳ	—◡◡—…	

3 ἰσοκεφάλους: ἰσοκαράνους Hermann ἰσοπάλους Meineke ἰσοκαρέας Edmonds | ἐνιγυίους: ἐνιγύους Eusth. (metro ineptum).

[1] Fraenkel (a), p. 178: «Die Daktylen unterscheiden sich von allen anderen griechischen Massen, insbesondere auch von ihnen scheinbar so nahestehenden Anapästen dadurch, dass sie die Auflösung der Lange nicht gestatten». L'elenco di Fraenkel comprende Ibyc. fr. 285, 3 Dav.; Pind. *Isthm.* 4, 45; Eur. *Andr.* 490, che però egli continua a considerare un'attestazione non sicura; Aristoph. *Av.* 1752.

[2] Dale (a), p. 25, n. 1: il passo è Aristoph. *Eccl.* 1169 ss. La studiosa esclude che si possa con certezza individuare il fenomeno anche in Eur. *Ba.* 140 (da lei indicato come *Ba.* 135), come proposto da Wilamowitz (b), p. 580.

[3] Koster, p. 54: «le procéleusmatique (◡◡◡◡), dont la durée embrasse quatre *morae* et dont le caractère rythmique n'est pas fixe, est inséré très rarement dans une série dactylique. La substitution [...] ne se trouve que dans les vers destinés au chant». In n. 1, lo studioso riporta gli esempi del fenomeno già forniti da Fraenkel, e, dubbiosamente, ne propone la presenza anche in Eur. *Phoe.* 796.

[4] Diggle, p. 26; per gli esempi forniti lo studioso si dichiara debitore di Page: essi sono, oltre a *Phoe.* 796, che già Koster segnalava, Eur. *Alc.* 120 = 130 e *Ion* 1077 = 1093.

La parte iniziale del frammento (vv. 1-2) è di andamento trocaico: Eracle annuncia l'eccidio, da lui compiuto, dei Molioni, mitica coppia di gemelli siamesi[1] (τούς τε λευκίππους κόρους / τέκνα Μολιόνας κτάνον, –⏑–––⏑–, ⏑⏑⏑–⏑–⏑–, se si ammette *correptio attica* in presenza del nesso -κν-, di cui questo risulterebbe l'esempio più antico), e li descrive brevemente nella sezione dattilica qui riportata, sottolineando, anche mediante un'aggettivazione abbondante e inusuale, la loro 'mostruosa' particolarità. Il v. 3, che qui interessa per l'analisi, è un alcmanio con il terzo *metron* soluto in corrispondenza dell'aggettivo ἰσοκεφάλους (ἰσοκεφα-, ⏑⏑⏑⏑). Al fine di sanare la presunta irregolarità, alcuni editori tentarono di intervenire sull'aggettivo ἰσοκεφάλους, la cui esegesi fra l'altro non è molto perspicua (vd. *infra*). Così Hermann lo emendò in ἰσοκαράνους, Meineke in ἰσοπάλους.[2] Schneidewin manteneva invece la lezione tràdita, ma proponeva successivamente due diverse interpretazioni prosodiche e metriche: mentre nella sua edizione del poeta ammetteva la possibilità di un dattilo soluto,[3] nel *Delectus* suggeriva che la prosodia intesa da Ibico fosse ἰσοκεφάλλους, con allungamento 'epico' di fronte a consonante liquida,[4] in apparato notato mediante il raddoppiamento di quest'ultima. Per documentare il fenomeno lo studioso confrontava, fra l'altro, Aristoph. *Eq.* 417, ove nel vocabolo κυνοκεφάλῳ, clausola di un tetrametro giambico catalettico, il medesimo componente presenta l'allungamento dell'*alpha*.

Anche Bergk ebbe a cambiare le sue posizioni circa l'ecdotica e l'interpretazione metrica del verso, e propose in ciascuna edizione dei *Poetae Lyrici* una diversa soluzione:

1) 1843, fr. 14: ἄλικας ἰσοπάλους ἐνιγυίους, –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑––, con la correzione di Meineke;
2) 1853, fr. 16: ἄλικας ἰσοκεφάλους ἐνιγυίους, –⏑⏑–⏑⏑–––⏑⏑––; l'analisi fornita è giustificata, in apparato, mediante la prosodia proposta da Schneidewin;[5]

[1] Sui Molioni in Ibico cfr. D'Alfonso e Sforza (con breve analisi delle fonti, anche iconografiche, e relativa bibliografia). La natura mostruosa dei due gemelli non è concordemente attestata da tutte le fonti letterarie: in *Il.* 11, 709. 750 e 23, 639, ove sono menzionati i due Μολίονε, o in Pind. *Ol.* 10, 26 ss., mancano riferimenti a questo loro aspetto; la più antica attestazione è per noi in Hes. fr. 17 a, b M.-W.

[2] Cfr. la discussione negli apparati di Schneidewin, pp. 174-177, e di Bergk (terza ediz.), pp. 1001-1002.

[3] Cfr. Schneidewin, p. 74: «dactylicos versus apud Ibycum habemus hos [...] xxvii, 3 [= fr. 281, 3 Dav.], ubi soluta arsi secundi pedis proceleusmatici forma exstitit». Lo studioso confrontava a sostegno Pind. *Isth.* 4, 45, che egli indicava come *Isth.* 3, 63, ritenendo le *Istmiche* 3 e 4 un unico carme (sulla questione vd. *infra*, nel paragrafo dedicato a Pindaro). Discutendo poi del problema, rifiutava con decisione l'emendamento di Meineke, ritenuto particolarmente infelice (p. 177).

[4] Schneidewin (a), fr. 11, p. 342.

[5] Bergk, ii ed., p. 766: «fort. cum Schneidewino ἰσοκεφάλλους».

3) 1867, fr. 16: ἅλικας ἰσοκεφάλους ἐνιγυίους, –⏑⏑⏑͡⏑⏑⏑–⏑⏑––;[1]
4) 1882, fr. 16: ἅλικας ἰσοπάλους ἐνιγυίους, –⏑⏑⏑͡⏑⏑–⏑⏑––, lo stesso testo della prima edizione, ma con una diversa analisi.

Se Smyth (fr. IX) accoglieva la soluzione della prima edizione di Bergk, Wilamowitz,[2] sgombrando il campo dai tentennamenti dei suoi predecessori, tornava a difendere con decisione la *paradosis* e la particolarità metrica implicata: egli, alle perplessità di chi apportava correzioni opponeva, in modo deciso, il rispetto della tradizione e i limiti della nostra conoscenza della metrica antica, tali da imporci di prendere atto anche di fenomeni all'apparenza insoliti o sorprendenti.[3] Diehl (fr. 2) seguiva a sua volta Wilamowitz, mentre continuavano a nutrire dubbi sulla *paradosis* sia Edmonds (fr. 34), che proponeva la correzione ἰσοκαρέας (valutando il vocabolo come un quadrisillabo), sia Page, che, pur non recependo correzioni, definisce in apparato «valde abnorme» l'occorrenza di ἰσο- al posto di una sillaba lunga.[4] Gli editori più recenti, Davies e Campbell (fr. 285), accolgono invece di nuovo il testo tràdito.

Per l'interpretazione metrica delle sequenze presupposte dai vari editori va premesso che l'aggettivo ἶσος, originariamente ϝίσϝος,[5] insieme con i suoi composti, oscilla tra la prosodia 'omerica', in cui ι è computato lungo a motivo dell'operatività del *wau*,[6] e la prosodia 'attica', che considera invece la sillaba radicale breve.[7]

La presenza di *wau* originari in ἶσος è testimoniata senza dubbio da una glossa di Esichio, γ 574 L.: γίσγον· ἴσον, ove γ sta per ϝ, e, inoltre da una serie di epigrafi di area

[1] A proposito di ἰσοκεφάλους lo studioso precisa: «videtur Ibycus correpta prima syllaba adhibuisse» (BERGK, III ed., p. 1002).

[2] WILAMOWITZ (a), p. 46, n. 1: «ἰσοκεφάλους: da ist ein Daktylus aufgelöst: octroyire man doch keine andere Metrik als überliefert ist».

[3] WILAMOWITZ (c), p. 516: «über dem (*scil.* ἰσοκεφάλους) nur Anstoß nimmt, wer sich zu wissen vermißt, daß Ibykos keinen Daktylus auflösen konnte».

[4] Cfr. PAGE, Ibyc. fr. 4, *PMG* fr. 285, *ad loc.*

[5] Sul tema ϝισϝο-, cfr. NÖTHIGER, p. 27; GALLAVOTTI, p. 111; RUIJGH e *infra*.

[6] Da un esame anche cursorio delle occorrenze di ἶσος e dei suoi composti nei poemi omerici è evidente il costante impiego della prosodia con vocale lunga: basti considerare alcune frequenti clausole come δαίμονι ἶσον, ἔρνεϊ ἶσον, λαίλαπι ἶσον, ἶσος Ἄρηϊ, o ἰσοφαρίζειν [*vel* -ζοι *vel* -ζει]. Interessante, tra i numerosi casi, *Il.* 5, 467, κεῖται ἀνὴρ ὃν ἶσον ἐτίομεν Ἕκτορι δίῳ, in cui l'operatività dei due *wau* di σον può essere apprezzata nel trattamento prosodico delle sillabe rispettivamente precedenti (ὃν e ῑ-).

[7] Di fronte all'esclusivo uso della prosodia breve nei trimetri giambici della tragedia, alcuni casi di prosodia lunga possono essere rintracciati nelle parti liriche: Aesch. *Prom.* 549, ἰσόνειρον ᾇ τὸ φωτῶν, –⏑–⏑–⏑–– (dimetro trocaico), Aesch. *Pers.* 80, (χρυ-)σογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φώς, ⏑⏑–⏑⏑–––⏑⏑–– (dimetro anapestico, clausola di una strofe in ritmo ionico), – in queste sequenze la quantità lunga della vocale è confermata dalla responsione – e Soph. *Ant.* 837, τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν, ––⏑⏑––––⏑⏑– (dimetro anapestico; la correzione di Nauck, τοῖσι θέοισιν, non sembra necessaria). Meno sicuro, per le corruttele della tradizione, è Aesch. *Heracleid.* fr. 74, 10 Radt, ἔστειχ' ἶσος Ἄρει βίαν, dall'editore – e da WILAMOWITZ (b), pp. 460-461 – interpretato come un gliconeo, –––⏑⏑–⏑–.

arcadica, cretese e beotica, che segnano la semivocale (spirante velare).[1] Ad esse va aggiunto il contributo di alcune tavolette micenee: *wi-so-wo-pa-na* e *e-wi-su-*79-ko* a Pilo, *e-wi-su-zo-ko* a Cnosso; si tratta con ogni probabilità di composti, in cui un secondo componente di oscura interpretazione è preceduto da un primo che può essere trascritto ϝισϝο- o ἐϝισυ-. Ciò spinge a ritenere che in epoca micenea il vocabolo abbia avuto due forme, una tematica, poi prevalsa nel greco, e un'altra atematica (da *ϝισϝ-, con vocalizzazione del *wau*) e che inoltre esso abbia presentato una vocale iniziale, poi scomparsa, ancora reperibile in alcune formule omeriche come νῆες ἐῖσαι o ἀσπίδα πάντοσ' ἐίσην.[2]

Così, per ottenere nella sequenza un dattilo soluto, è necessario presupporre ῐ nel componente ἰσο- (⏑⏑) dell'aggettivo usato da Ibico, mentre con l'emendamento di Hermann ἰσοκαράνους, o con la prosodia suggerita da Schneidewin nel *Delectus* e recepita da Bergk nella seconda edizione (ἰσοκεφάλλους) si postula ῑ, secondo l'uso 'omerico', ottenendo una sequenza dattilica con sincope interna: –⏑⏑–⏑⏑–∧–⏑⏑––, ossia *hem adon*.[3] La medesima prosodia di ἰσο-, applicata alla correzione di Meineke, ἰσοπάλους, o di Edmonds, ἰσοκαρέας (–⏑⏑–), ripristina invece un alcmanio regolare.

Alla luce di quanto specificato, risulta chiaro che la ritrattazione delle precedenti posizioni conservatrici da parte di Schneidewin non era dovuta tanto alla straordinarietà del dattilo soluto, quanto alla presunta eccezionalità della prosodia breve di *iota* in un poeta lirico del tempo di Ibico: «ῑσος dixit Ibycus non ῐσος».[4] L'atteggiamento ugualmente oscillante di Bergk può essere invece spiegato con la ritrosia ad ammettere la soluzione del dattilo, di fatto accolta soltanto nella terza edizione dei *Poetae Lyrici*.

La prosodia 'breve' in Ibico può tuttavia essere difesa. La fluttuazione fra vocalismo lungo e breve nell'aggettivo ῑσος / ῐσος va inserita nella più generale casistica, che riguarda i vocaboli originariamente contenenti il nesso consonante + *wau*. Il dileguo della semiconsonante, com'è noto, può o determinare l'allungamento di compenso della vocale che precede (con un esito invariato dal punto di vista prosodico), o non lasciare alcuna traccia: ciò determina la doppia prosodia che ritroviamo in una serie di vocaboli come κᾱλός/κᾰλός, μοῦνος/μόνος, νοῦσος/νόσος, ξεῖνος/ξένος, κοῦρος/

[1] Cfr., *ex. gr.*, ϝισϝόδαμος (*IG* v 2, 323, 21) e ϝίσϝοις (*IPArk* 15, 4, 5) in Arcadia, ἰσϝόμετρον (*ICr.* IV 79, 6-7) e ϝισϝόμοιρον (*ICr.* IV 72, X 53) a Creta, ϝισϝόδιϙος (*IG* I 2, 402) in Beozia.

[2] Su tutta la questione cfr. Ruijgh, che tratta anche della discussa etimologia dell'aggettivo, nei suoi rapporti con le forme ἔϊκτο, ἤϊκτο, ἔοικα, ἐεισάμενος. A questo contributo rinvio per la precedente bibliografia sull'argomento. Quanto alla glossa di Esichio, va segnalato che Ruijgh, p. 534, propone per il lemma l'accentazione ossitonica (γισγόν), presente nel cod. Marciano e ripresa nell'edizione di Schmidt (γ 575). Egli ritiene infatti che la prosodia segnata dal copista sia, per gli aggettivi, quella originaria, e che la baritonesi in ῐσος / ῑσος andrebbe spiegata «par l'influence des adjectifs pronominaux τόσος, ὅσος, πόσος».

[3] Anche West (d), p. 52, ammette, in alternativa al dattilo soluto, questa soluzione.

[4] Schneidewin (a), fr. 11, *ad loc.*, p. 342.

κόρος, etc. Della questione si occupano Nöthiger[1] e, relativamente ai giambografi e agli elegiaci, West,[2] con ampia documentazione: il primo in particolare discute della variabilità dialettale del fenomeno, osservando che, pur nell'impossibilità di stabilire confini netti tra i vari ambiti, le forme non allungate come ξένος o μόνος sono in generale più comuni «auf dem Festland, auf Lesbos, in Süditalien und z. T. in Kleinasien»,[3] quelle come ξεῖνος o ξῆνος prevalgono invece nella Ionia d'Asia e in alcune isole egee.

La prassi dei singoli poeti non è tuttavia rigidamente coerente: la prosodia 'breve', destinata a prevalere nel dialetto attico, è documentabile, sia pure in pochi casi, già nei poemi omerici, dove per il resto il *wau* è quasi costantemente operante: δεδίασιν (*Il.* 24, 663; altrove δείδια; δείδισαν in *Il.* 15, 652), ἐνάτῃ (*Il.* 2, 313 = 327, altrove εἴνατος), ξενίῃ (*Od.* 14, 158; 17, 155; al dativo in 24, 286. 314), μονωθείς (*Il.* 11, 470, ma μουνωθέντα in *Od.* 15, 386). Forme non allungate sono attestate anche nell'ambito dei generi letterari che tendenzialmente osservano la prosodia omerica, ad es. nella poesia esametrica di Esiodo o degli *Inni omerici*,[4] nel giambo e nell'elegia (vd. n. 2, in questa pag.): cfr. δορί, che ricorre tre volte in Archil. fr. 2 W.; κᾰλῶν in Anan. fr. 5, 2 W.; μόνος in Sim. fr. 9, 2 W.;[5] inoltre, ξένοισι nel trimetro giambico di Anacr. fr. 80 P.

[1] Cfr. Nöthiger, pp. 26-32. Lo studioso fra l'altro segnala come, in alcuni casi, la mancanza di allungamento può essere determinata dal fatto che il confine di sillaba è collocato prima del nesso consonante + *wau*; cfr. p. 28: «zwischen ξέ-νος und ξέ-νϝος prosodisch kein Unterschied bestand». Tale divisione sillabica alternativa permetterebbe di spiegare casi come quello del dialetto beotico, in cui tendenzialmente è evitato l'allungamento della vocale che precede il cd. '*digamma* appoggiato', benché esso sia segnato nelle iscrizioni fino al IV secolo.

[2] Cfr. West (b), p. 88: «words that contained post-consonantal digamma [...] regularly show compensatory lengthening of the preceding syllable in the earlier Ionian poets [...]. From late sixth century on, poets of Ionian birth begin to show examples of the short scansion». Anch'egli, come Nöthiger, cerca di spiegare la presenza di forme non allungate in alcuni autori di questo periodo mediante la loro origine (Ananio) o addirittura mediante influssi di altri dialetti: è quello che propone per Anacreonte, Simonide e Ione, che «were all active in Athens».

[3] Nöthiger, p. 26. Qualche esempio della prosodia di ἰσο- nei frammenti dei poeti lesbii: Sapph. fr. 31, 1 V.: φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν, –⏑–––⏑⏑–⏑–⏓; fr. 58 V., 16:]ησθ' ἴσα νεβρίοισιν, nella sezione finale di un endecasillabo; Alcae. fr. 344, 2 V.: κίνεις καί κεν ἴσως τὰν κεφάλαν ἀργαλέαν ἔχοι, –––⏑⏑––⏑⏑––⏑⏑–⏑–, con l'avverbio isoradicale. La prosodia alternativa va presupposta nella *iunctura* omerica di Sapph. fr. 111, 4 V. (ἴσος Ἄρευι, –⏑⏑–⏑), che tuttavia è collocata in un frammento dalla colometria incerta.

[4] Per Esiodo, vd. κᾰλός in *Op.* 63, παρθενικῆς καλὸν εἶδος κτλ., e *Th.* 585 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεῦξε καλὸν κακὸν ἀντ' ἀγαθοῖο; ἴσος in *Op.* 752, e in fr. 276, 2 M.-W. (esaminati *infra*). Nöthiger, p. 29, ipotizza che l'occorrenza di tali forme nel poeta possa essere un influsso della lingua materna. Negli *Inni* sono invece attestati κᾰλόν in *h. Ven.* (5), 29 e 261, κόρην in *h. Dem.* (2), 439.

[5] In Solone West registra un'oscillazione fra forme 'ioniche' e 'attiche', nel caso del poeta interpretabili senz'altro come epicoriche. Lo studioso esclude poi κᾰλόν nell'elegiaco di Mimn. fr. 1, 6 W., γῆρας ὅ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ καλὸν ἄνδρα τιθεῖ, come un errore della tradizione, da correggere in κακόν. L'aggettivo tramandato tuttavia è difeso da Verdenius e da Gerber, *ad loc.*, che accolgono la correzione di ὁμῶς in ὅμως proposta da Doederlein. Infatti in casi come Theogn. 1, 497 (ἄφρονος ἀνδρὸς ὁμῶς καὶ σώφρονος) e 1, 1019 (τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν, *scil.* florem iuventutis = Mimn. fr. 5, 3 W.) o Mimn. fr. 5, 7 W. (ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον, *scil.* senectus), il nesso ὁμῶς καί è utilizzato per unire aggettivi semanticamente vicini e questi esempi suggerirebbero di unire i due aggettivi come attributi di ἄνδρα anche nel verso di Mimnermo in esame. La lieve correzione

(*PMG* 425).[1] Nei frammenti di Alcmane, Stesicoro e Ibico è possibile individuare esempi dell'una e dell'altra prosodia, ma non sempre è possibile stabilire con sicurezza quali forme siano epicoriche e quali invece dovute all'imitazione letteraria.[2]

I criteri proposti da Nöthiger e West per determinare la preferenza per l'una o l'altra prosodia sono di ordine 'esterno' al testo, e tengono conto della provenienza geografica o della cronologia dei singoli autori; è però possibile considerare anche un altro criterio, relativo al tipo di metro utilizzato nel carme in cui il vocabolo è inserito. Nel caso dell'esametro epico, per esempio, il poeta può aver utilizzato la prosodia minoritaria (breve), che trovava nella tradizione del genere o nel proprio dialetto, per collocare il vocabolo in una determinata posizione all'interno dello schema (vd. gli esempi esiodei a p. 112, n. 4). Ciò avviene già nei poemi omerici, come si deduce dalla breve disamina fornita, e può dar conto, anche per altri autori e generi letterari, di alcune scelte prosodiche che non sembrano accordarsi con la lingua di origine e/o del genere letterario. Si osservino, *ex. gr.*, le eccezioni alla prevalente prosodia breve di ἰσο- riscontrate in Saffo (vd. p. 112, n. 3) e nella tragedia attica (p. 110, n. 7), comunemente considerate 'epicismi'. Questo criterio della necessità metrica può essere applicato anche alla lingua di Ibico, nei cui frammenti troviamo esempi di entrambi i tipi di prosodia: cfr. κόρα[in fr. S257a, 28, 2 Dav.; κόραν in fr. 303, 2 Dav. (κόρην codd.); δέδοικα in fr. 310, 1 Dav.; ma ξειναπάταν in fr. S151, 10 Dav.; κούρᾳ in 302; αἰολόδειροι in fr. 317*a*, 2 Dav.[3]

Nel fr. 285, del resto, troviamo un altro esempio di prosodia 'attica', in κόρους di v. 1: è vero che si tratta della correzione di Dindorf del tràdito κούρους, ma è un intervento necessario per la metrica (la lezione dei mss. restituisce una sequenza di ardua interpretazione)[4] e poco invasivo; la banaliz-

implica invece un'esegesi diversa: «la vecchiaia, che tuttavia rende brutto persino l'uomo bello». Se il testo, così edito, è plausibile, un'altra attestazione della prosodia non omerica dell'aggettivo καλός andrebbe aggiunta agli esempi già citati.

[1] La lezione dei mss. per questo frammento è ἔστε ξένοισι, nel primo emistichio del verso. Per una 'normalizzazione' dialettale, Page corregge in ξείνοισιν ἔστε, accogliendo la trasposizione proposta da Barnes e il vocalismo 'lungo' nell'aggettivo; Gentili (fr. 52), e poi West (fr. *ia* 1) riproducono invece il testo tràdito, suggerendo dubbiosamente gli interventi in apparato.

[2] Cfr. Nöthiger, pp. 29-30.

[3] Tali esempi, tranne il primo, sono già forniti, dopo quelli di Alcmane e Stesicoro, da Nöthiger, p. 30, n. 8. Lo studioso poi osserva (pp. 31-32) come la stessa variabilità tra forme con e senza allungamento sia più tardi riscontrabile anche in Bacchilide: «bei Bacch. ist das Verhältnis in gesamten genau 1:1 (33:33)» (segue la completa esemplificazione delle forme bacchilidee con *digamma* 'appoggiato'); nell'opera superstite di Pindaro prevalgono invece decisamente «die kurvocalischen Formen». Qualche esempio di ἰσο-: per Pindaro ῑ in *Nem.* 4, 84 (ἰσοδαίμονα); 6, 65 (ῑ̓σον); ῐ in *Ol.* 4, 25; 8, 53; *Nem.* 10, 86; 11, 41; *Isthm.* 6, 32; fr. 224 Snell-Maehler (ἴσον); per Bacchilide, ῑ in 1, 172 (ῑ̓σον); 13, 123 (ἰσοθέων) e, forse, 64 (ἰσ]ό[θε]ον); fr. 3, 2 Snell-Maehler (ῑ̓σον); ῐ in 5, 46 (ἴσος).

[4] Cfr. Nöthiger, p. 30 e n. 5. Se infatti il v. 1, con la correzione di Dindorf è un 'regolare' lecizio, τούς τε λευκίππους κόρους, –⏑–––⏑– (o dimetro trocaico catalettico, secondo la distinzione

zazione dovuta alla prevalenza, nella lingua della lirica, della forma 'ionica', potrebbe facilmente spiegare l'errore. Anche per il discusso ἰσοκεφάλους, la prosodia breve del primo componente non è affatto una novità di Ibico: essa trova attestazione negli esametri di Hes. *op.* 752, μηδὲ δυωδεκάμηνον ἴσον καὶ τοῦτο τέτυκται, –⏑⏑–⏑⏑–⏑|⏑–––⏑⏑––,[1] e in fr. 276, 2 M.-W., ὤφελλες δοῦναι καὶ ἴσα φρεσὶ μήδεα ἴδμεν, –––––|⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑, tratto dalla *Melampodia*. Tra i poeti d'area ionica si confrontino Theogn. 1, 678, δασμὸς δ' οὐκέτ' ἴσος nel primo *hemiepes* di un elegiaco, e il discusso fr. 22 G.-P. di Senofane (= fr. A14 D.-K.), che forse è da redigere così: οὐκ ἴση πρόκλησις αὕτη δυσσεβεῖ πρὸς εὐσεβῆ (–⏑–––⏑–– –⏑–⏑–⏑–, 4 tr^).

I mss. di Aristotele (*Rhet.* 1, 15, 1377 a) che tramandano il frammento presentano la lezione αὕτη ἀσεβεῖ, non adatta all'andamento trocaico (o giambico) riconoscibile nella sequenza. Basta tuttavia l'emendamento δυσσεβεῖ di Richards, recepito da Edmonds (fr. 43), e riproposto qui, benché il vocabolo non sembri documentato prima di Eschilo (cfr. *Ag.* 219. 658), o quello alternativo di Bywater, τἀσεβεῖ, accettato da Gentili e Prato, perché la sequenza risulti un regolare tetrametro trocaico,[2] con un'antica attestazione della prosodia breve di *iota* in ἴση.[3]

proposta da PRETAGOSTINI), con la lezione tràdita la sequenza –⏑––––– non è chiara in rapporto al contesto metrico-ritmico. Quanto al vocalismo ottenuto dalla correzione di Dindorf, esso trova conferma nel femminile del vocabolo attestato due volte in Ibico (vd. *supra*), mentre, per il maschile, l'esempio più antico sembra essere nei *Nostoi*, fr. 7, 1 Bernabé: αὐτίκα δ' Αἴσονα θῆκε φίλον κόρον ἡβώοντα. Viceversa, nelle parti liriche della tragedia vi sono attestazioni della forma κοῦρ-: cfr. Soph. fr. 242, 1 Radt; Eur. *El.* 463 e 990; *Su.* 54, 274, 963; *Ion* 898. Quanto all'espressione ibicea, essa ritorna, in un trimetro e con fonetica 'attica', in Eur. *Hel.* 638, ove con λεύκιπποι κόροι sono indicati i Dioscuri.

[1] WILAMOWITZ (d), p. 128, avanza cursoriamente qualche dubbio sull'autenticità di questo verso, a motivo però della ridondanza, non della prosodia: «752 kann ein Zusatz sein von jemand, der noch vorsichtiger war».

[2] Sulla varietà metrica nell'opera di Senofane abbiamo la testimonianza di Diog. Laert. 9, 18 (= Xenoph. fr. A1 D.-K.): γέγραφε δὲ ἐν ἔπεσι καὶ ἐλεγείας καὶ ἰάμβους. MULLACH (fr. 25, p. 107) riconosceva nella sequenza tramandata un tetrametro trocaico, in cui ammetteva iato dopo αὕτη e allungamento 'epico' in ἀσεβεῖ, «ad aliorum nominum velut ἀθάνατος», con una forzatura poco plausibile. In alternativa, l'editore non escludeva l'interpretazione giambica, con suddivisione della sequenza fra due trimetri (... οὐκ ἴση / πρόκλησις κτλ.), e anche in questo caso con prosodia breve in ἴση; tale analisi era poi accolta da Bywater e Edmonds, che la preferivano a quella trocaica. Diels, pur inserendo la notizia di Aristotele fra le testimonianze di Senofane, considerava, in apparato, la possibilità che si trattasse un frammento metrico del filosofo e suggeriva una diversa redazione: οὐ γὰρ ἐίση / πρόκλησις αὕτη τὠσεβεῖ πρὸς εὐσεβῆ (–⏑⏑–– / ––⏑–––⏑–⏑–⏑–); questa soluzione, che implica alcuni interventi forse non necessari, individua l'adonio finale di un esametro, seguito da un trimetro giambico, e trova riscontro nel fr. B14 D.-K., tratto dai *Silloi*, composto da un trimetro e da un esametro. Tra gli editori più recenti, UNTERSTEINER (b), cui rinvio per una sintesi della questione (fr. A14, p. 24), tende ad escludere che il tetrametro trocaico sia stato utilizzato da Senofane, mentre WEST (a), fr. A14, che isola la sequenza disponendola in un sol rigo, e non corregge ἀσεβεῖ, lascia aperto il problema (cfr. *ad loc.*: «instar est tetrametri seu trimetrorum»). Da segnalare la variante πρόσκλησις, equipollente per la metrica.

[3] La prosodia breve di ἴσος può essere, alla luce di quanto detto, postulata anche in alcune se-

La piena legittimità, ricavabile dal ragionamento condotto finora, della prosodia breve di *iota* in ἰσοκεφάλους può pertanto convalidare, contro le perplessità di Schneidewin, l'interpretazione del v. 3 come una sequenza dattilica, con il più antico esempio di soluzione del *longum* che sia stato finora trasmesso. Tale scelta, suggerita anche dal contesto metrico, sembra imporsi nei confronti dell'interpretazione alternativa (*hem adon*, vd. *supra*), per la sua maggiore linearità. Va inoltre ricordato che il poeta presumibilmente aveva come modello *Od.* 18, 373: ἥλικες ἰσόφοροι τῶν δὲ σθένος οὐκ ἀλαπαδνόν,[1] detto di una coppia di buoi aggiogata all'aratro. Che Ibico abbia tenuto presente questo verso, o qualche altro, per noi perduto, che attingeva allo stesso repertorio formulare, è suggerito dalla rarità stessa della *iunctura* ἥλικες ἰσόφοροι, in cui entrambi i vocaboli sono *hapax* omerici e che, analogamente, ricorre in posizione iniziale. Riutilizzando l'espressione per la coppia gemellare, egli vi apportava una studiata variazione, che coinvolgeva anche l'aspetto metrico-ritmico.

Non è dunque necessario pensare, con Dale, ad un apparente capriccio del poeta,[2] ma è forse più persuasiva una spiegazione che tenga conto del contenuto veicolato, e del fatto che il passaggio al ritmo dattilico coincide, come già chiarito, con la descrizione dei Molioni. Cfr., a proposito, quanto osserva D'Alfonso: «la descrizione si articola in due parti: una più tradizionale, poco connotata sul piano 'mitico' [...], l'altra fortemente originale (vv. 3-5) in cui, quasi in un *aprosdoketon*, Ibico presenta le straordinarie caratteristiche della diade [...] L'anomala soluzione del *longum* nel flusso olodattilico [...] sembra conferire una particolare connotazione melico-ritmica all'intero brano».[3]

Non va infatti trascurato il fatto che i tre aggettivi del v. 3 del frammento sono tutti di rara attestazione e/o di significato ambiguo e controverso:

quenze liriche prive di responsione, per es. in Simon. fr. 15, 5 P. (= 520 *PMG* = 21, 9 Poltera): κείνου γὰρ ἴσον λάχον μέρος οἵ τ' ἀγαθοί, per cui PERROTTA, pp. 254-255, propone l'analisi: ––⏑⏑–⏑–⏑⏑–⏑⏑– *reiz*^ + *pros* (meglio, però, *an pros*). Qualche osservazione merita anche l'epigrafe di Cleombroto a Sibari (*SEG* 19, 1017), databile probabilmente alla prima metà del VI sec., che al r. 4 presenta il seguente enoplio: ἴσον μᾶκος τε πάχος τε, ⏓–––⏑⏑–⏑; è lecito interpretare il primo elemento libero come un *breve*, almeno se si vuole evitare il cumulo di sillabe lunghe, nel contesto di una versificazione nel complesso di buona qualità, e se si considera che il *colon* è un'espressione formulare e come tale ricorre, solo leggermente variata e con *incipit* breve, nel secondo emistichio di un esametro, in Emped. fr. B17, 19 D.-K., che riporto secondo l'edizione di Gallavotti (fr. 4, 19): καὶ φιλίη μετὰ τοῖσιν, ἴσον μῆκος τε πλάτος τε.

[1] Cfr. NÖTHIGER, p. 179: «Dieser Versanfang [...] hat wohl als Vorbild gewirkt». Se vero, ciò sarebbe un elemento in più a sostegno dell'interpretazione dattilica della sequenza, che riprenderebbe il ritmo del modello.

[2] Così DALE (a), p. 25, n. 1: «apparently a sudden whim of the poet's».

[3] D'ALFONSO, pp. 39-40.

1) ἧλιξ/ἅλιξ, doppione atematico di ἡλίκος è *hapax* omerico (vd. *supra*) e nella poesia anteriore al v sec. ha scarse attestazioni: cfr. Alcm. fr. 10b, 16-17 Dav. (= fr. 82, 3-4 Cal.); Sapph. fr. 64a, 4 V. Page considera il vocabolo inappropriato al contesto, come se si trattasse di una superflua precisazione;[1] ma D'Alfonso osserva che l'uso ibiceo (e omerico) del termine potrebbe indicare uguaglianza non soltanto di età, ma anche di statura (o, nel caso dei buoi, di taglia), e persino celare «un'allusione all'identità fisica, concordemente con il tenore 'plastico' dell'intera descrizione».[2] Ciò sarebbe suggerito dalla duplicità semantica riscontrabile nei vocaboli isoradicali, usati in riferimento, oltre che all'età, anche alla statura: ad es. ἡλίκος in Aristoph. *Ra.* 55, e ἡλικία in Hdt. 3, 16, 5 o in Lucian. *ver. hist.* 1, 40. Nel frammento ibiceo, tuttavia, ἅλικας sembra indicare anzitutto la condizione gemellare stessa della coppia, le cui caratteristiche sono poi meglio definite dagli aggettivi successivi. Questa interpretazione sembra confermata dall'analisi di due glosse di Esichio: η 362 L. (segnalata dalla stessa D'Alfonso), in cui ἥλικες ha come *interpretamentum* ὄρχεις, gli organi del corpo per eccellenza *gemelli* (chiamati, com'è noto, anche δίδυμοι: vd. gli esempi in *TGL s. v.*, C e in *LSJ s. v.*, III 2); e inoltre ο 782 L.: ὁμόπτεροι· ὅμοιοι. ὁμότριχοι. ὁμόχρονοι, ἀδελφοὶ ἥλικες, ὁμοῦ ηὐξημένοι, ove analoghe conclusioni sul senso dell'aggettivo ibiceo possono dedursi dai tre *interpretamenta* finali, riferibili a Stratt. fr. 88 K.-A.(= Poll. 6, 156: Στράττις τοὺς ὁμήλικας εἴρηκεν ὁμοπτέρους);
2) ἰσοκεφάλους, che non può indicare la condivisione di un'unica testa, è stato interpretato in riferimento o all'altezza,[3] o alla somiglianza nell'aspetto,[4] ma in questo caso il componente ἰσο- non sembrerebbe adatto, poiché indica uguaglianza quantitativa piuttosto che qualitativa.[5] D'Alfonso riferisce l'aggettivo all'altezza e, nello stesso tempo, alla grandezza dei due organi, ma ritiene che ἰσο- ne esprima anche «il simmetrico sdoppiamento» (p. 43). Per spiegare l'aggettivo, si potrebbe forse assegnare a ἰσο- il senso distributivo che ricorre in composti astratti come ἰσηγορία o ἰσονομία, in opposizione a ἑνι- del composto

[1] Cfr. Page, *ad loc.*: «languet [...] ἅλικας de gemellis unicorporeis dictum».

[2] D'Alfonso, p. 44.

[3] Così Wilamowitz (c), p. 516: «gleich hoch» Cfr. poi la sintesi di Nöthiger, p. 179, il quale rifiuta le interpretazioni dell'aggettivo riferite all'unicità della testa o al loro identico aspetto e, sulle stesse posizioni di Wilamowitz, intende: «am ehesten – den Kopf als höchsten Punkt genommen – "gleich-hohe Scheitel habend, gleich gross" (in Bezug auf die Köpfe)».

[4] Cfr., tra gli altri, Page, *ad loc.*: «similia capita habentes»; Colli, p. 119: «di eguale testa»; Campbell, p. 255: «equal-headed»; D'Alfonso, p. 38: «dalle pari teste»; Sforza, p. 304: «con teste uguali».

[5] Cfr. Page, *ad loc.*; Ruijgh, p. 534. L'aggettivo ricorre soltanto qui e in alcune fonti grammaticali, a commento di un discusso verso omerico, *Il.* 11, 72, ἴσας δ' ὑσμίνη κεφαλὰς ἔχεν κτλ., che è parafrasato: ἥ τε τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν βαρβάρων μάχη ἰσοκέφαλος ἦν (Ariston. *sign. Il.*, p. 188 Dind.; Ps.-Zon. ι p. 1125, 7 Tittm.). L'aggettivo ritorna nel commentario al medesimo verso, in Eust. *ad Il.* 832, 2-3: δηλοῖ ὅτι οὐδεὶς τῷ τέως ὑπερεῖχε, ἀλλ' ἰσοκέφαλος οἷον μέχρι τινὸς ἡ μάχη ἦν διὰ τὸ ἀνυπέροχον καὶ ἰσοπαλές. Il confronto con questi luoghi, tuttavia, non sembra apportare un aiuto sostanziale all'interpretazione dell'aggettivo nel frammento di Ibico.

seguente.[1] I gemelli avrebbero cioè un unico corpo, ma una testa per ciascuno (sarebbero cioè *parimenti dotati di testa*);

3) ἐνιγυίους presenta l'uso insolito del componente -γυιον, nel senso non di *membro* ma di *corpo* (come in Pind. *Nem.* 7, 73); la *Suda* (ε 1333 Adler), unico altro testimone del vocabolo, attesta il significato di κυλλός, «zoppo» (ossia *con un solo arto*), ma nel frammento ibiceo questa interpretazione non è attendibile: esso appare invece usato nel senso di *unicorporei*, ed essere, di fatto, l'unico vero riferimento al carattere 'mostruoso' della coppia gemellare. Sul significato dell'aggettivo rinvio all'ampia discussione di Nöthiger,[2] il quale tuttavia non esclude che con esso il poeta abbia potuto anche indicare semplicemente due esseri distinti, dotati ciascuno del proprio corpo. Secondo lo studioso è infatti possibile che Ibico abbia intenzionalmente lasciato le cose nel vago, senza determinare la versione da lui seguita: quella omerica, che non accenna al fatto che i Molioni fossero siamesi, o quella esiodea (vd. *supra* p. 109, n. 1), che, in accordo con le rappresentazioni figurative, li rappresenta come tali. Contro tale ipotesi, D'Alfonso ritiene che il senso di ἐνιγυίους si spieghi attraverso il seguente ἀμφοτέρους: «la vicinanza dei due termini [...] chiarisce il significato del primo e 'svela' la mostruosità dei gemelli, consistente nell'essere entrambi avvinti in un corpo biforme».[3]

Dall'analisi fin qui condotta si può dedurre che la non perspicua esegesi del frammento non può essere prova di corruttela, poiché l'oscurità deriva dalla rarità stessa delle attestazioni. Sembra piuttosto ravvisabile la scelta, da parte del poeta, di un'estrosa e raffinata aggettivazione, che conviene alla descrizione del mostruoso aspetto dei Molioni e trova un'ulteriore conferma, a livello metrico-ritmico, nell'uso del raro dattilo soluto.

2. Un esempio pindarico

La seconda ricorrenza del fenomeno, elencata da Fraenkel, Dale e Koster, è Pind. *Isth.* 4, 45.

Contrariamente a Snell-Maehler (e alla maggior parte degli editori moderni: già Boechk, poi Turyn, Bowra e Thummer), considero le *Istmiche* 3 e 4 due carmi distinti, come già Callierges e, in seguito, Schroeder, Puech, Privitera e Race.[4] L'ipotesi che si tratti di un solo carme si basa sul fatto che le due odi sono composte nello stesso metro e dedicate allo stesso personaggio, Melisso di Tebe. Va tuttavia ricordato che le occasioni sono diverse, poiché l'*Istmica* 3 celebra in realtà una vittoria nemea, e

[1] Devo questa osservazione a Nicolas Bertrand, nel corso di un colloquio informale avvenuto durante un soggiorno di studi alla Fondazione Hardt (luglio 2009). Quanto ai composti in ἰσο- ne segnalo l'ampia disamina raccolta da Fraenkel (b), ii pp. 681-682.

[2] Nöthiger, pp. 179-181.

[3] D'Alfonso, p. 46.

[4] Per lo stato della questione rinvio a Wilamowitz (c), pp. 335-336, per il quale si trattava di un sol carme; a Lidov, e, soprattutto, a Privitera, pp. 43-45, con attenta disamina degli argomenti e ulteriore bibliografia.

che, inoltre, la distinzione tra le due odi è attestata già negli scoli, e nell'antico commentario del P. Oxy. 2451, fr. 2a, 1 (I sec. d. C. secondo Lobel); che poi nel cod. **D** esse non siano distinte non è argomento probante, poiché nello stesso ms. anche le *Istmiche* 2 e 3 sono scritte di continuo.[1]

Il dattilo soluto non è inserito, come nel frammento ibiceo, in una pericope dattilica, ma in un componimento in dattilo-epitriti (o *kat'enoplion*-epitriti). La struttura della stanza, in cui il ritmo dattilico, pur non prevalente, è tuttavia ben riconoscibile, è la seguente: 1) 4 *tr*; 2) *tr hem ia*; 3) *hem reiz*; 4) *hem reiz*; 5) 2 *tr alcm*^^ *tr*; 6) 3 *tr*. Nella terza triade, al v. 39 (terzo della strofe), θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν, –⏑⏑–⏑⏑– ––⏑––, corrisponde nell'antistrofe il v. 45:

ἔρνεϊ Τελεσιάδα. τόλμᾳ γὰρ εἰκώς –⏑⏑⏑͡⏑⏑⏑– ––⏑–– hem reiz,

ove il secondo *longum* dell'*hemiepes* è sostituito da due brevi.[2] L'assenza di problemi testuali e di difficoltà esegetiche in questo passo rendono sicura l'attestazione: secondo Fraenkel, seguito da Turyn e Dale,[3] la deroga è imposta dalla necessità di adattare al metro il nome proprio. Ma anche in questo caso è ipotizzabile un'intenzionale procedura di focalizzazione dell'antroponimo mediante la particolarità metrico-ritmica.

Funzionale alla selezione dei contenuti che Pindaro opera per la composizione dell'ode, il ricordo di Telesiade, padre del destinatario del carme, è simmetrico alla menzione degli antenati all'inizio del carme, immediatamente

[1] Per un'analisi complessiva del contenuto e del significato dell'*Istmica* 4 cfr. McNeal, che propone interessanti riflessioni sulla *Ringkomposition* adottata nel carme; Privitera, pp. 53-59 e, ora, Bocksberger, che cerca di definire una datazione delle due odi (p. 116) e avanza una serie di ipotesi sui motivi che aveva Pindaro di lodare la famiglia del suo concittadino (pp. 100-103). Contro l'opinione più diffusa di una vittoria istmica nel pancrazio, Privitera sostiene che nella quarta *Istmica* siano celebrati i successi di Melisso in due specialità: all'Istmo con il carro, vittoria ricordata esplicitamente in *Isth.* 3, 11-14 (e cui si farebbe allusione in *Isth.* 4, 25-30, ove sono rievocati i successi curuli dei suoi avi), in patria nel pancrazio, grazie alla perizia del suo allenatore Orsea (vv. 70-72). Bocksberger, p. 117, ritiene invece che i Cleonimidi, la nobile famiglia di Melisso, abbiano partecipato alle corse curuli non personalmente in qualità di aurighi, ma come allevatori di cavalli. Ai giochi istmici (e a quelli nemei celebrati in *Isth.* 3) Melisso stesso avrebbe vinto per aver fornito, grazie alla sua ricchezza, i cavalli migliori, mentre la prova del suo valore fisico l'avrebbe dato nelle vittorie nel pancrazio: per questo motivo Pindaro dedicherebbe tanto spazio nell'ode a una vittoria conseguita nel passato, e non a giochi panellenici.

[2] Per la dieresi del dittongo di ἔρνει, cfr. i tre luoghi omerici (*Il.* 18, 56 = 437; *Od.* 14, 157) in cui compare questo dativo, nella clausola ἔρνεϊ ἶσον (cit. *supra*, p. 110, n. 6); la posizione del dittongo nella quinta sede dell'esametro, ove, com'è noto, la contrazione spondaica è di solito evitata, confermerebbe lo iato. In alternativa, si potrebbe ipotizzare l'analisi ––⏑⏑⏑⏑–, con una sorta di metatesi fra il secondo *longum* e il precedente *biceps*, ma l'*hemiepes* in questo caso sarebbe ancora più inconsueto.

[3] Fraenkel (a), p. 178; Turyn, p. 202: «Notabilis est arsis dactylicae solutio v. 63 nomine proprio excusata»; Dale (a), p. 25, n. 1.

successiva all'invocazione al vincitore.[1] È infatti intento del poeta celebrare, insieme con il giovane tebano, anche la sua famiglia di appartenenza, i nobili Cleonimidi: in tutta la prima metà del carme egli ne loda la prosperità e il valore (vv. 4-18), e ne ricorda la fama (seconda triade, vv. 19-36), che, comprovata un tempo nelle vittorie curuli (vv. 27-30), e poi quasi sopita per un lungo periodo di eventi luttuosi (vv. 16-17) e sconfitte (vv. 31-36), è ora risvegliata dalle vittorie del loro discendente. Prima di accingersi, nella seconda parte del carme, a celebrare in modo più specifico i successi del destinatario nel pancrazio, il poeta osa un ardito paragone, che esalta la sua funzione (vv. 37-43): come il canto di Omero ha riscattato il ricordo del valore di Aiace, altrimenti condannato all'oblio e alla ἀφάνεια (v. 31) dalla subdola τέχνα (v. 35) di Odisseo, così a sua volta Pindaro si augura di riscattare la fama della potente stirpe tebana, accendendo, mediante l'ispirazione delle Muse, una fiaccola di inni per Melisso, designato opportunamente come *rampollo di Telesiade.*[2]

3. Una possibile attestazione in un epodo dei *Persiani* eschilei.

La proposta di individuare un dattilo soluto nei *Persiani* di Eschilo, e precisamente nell'epodo del secondo stasimo (v. 675), fu avanzata da Demetrio Triclinio in uno dei suoi scoli metrici al cod. T (Neap. II F 31).[3] Il testo che lo studioso bizantino leggeva nel ms. era τί τάδε δυνάστα δυνάστα, da lui ana-

[1] Cfr. vv. 1-6: ἔστι μοι...μυρία πάντᾳ κέλευθος / ὦ Μέλισσ', εὐμαχανίαν γὰρ ἔφανας Ἰσθμίοις, / ὑμετέρας ἀρετὰς ὕμνῳ διώκειν· / αἷσι Κλεωνυμίδαι θάλλοντες αἰεὶ / σὺν θεῷ θνατὸν διέρχον- / ται βιότου τέλος. Come osserva Privitera, p. 54, il nome del *laudandus* ricorre specularmente all'inizio delle due sezioni (A e C), che trattano l'una della vittoria curule (anche mediante la lode degli antenati, abili ἱπποτρόφοι, v. 14), l'altra del pancrazio.

[2] Cfr. vv. 42-45: προφρόνων Μοισᾶν τύχοιμεν / κεῖνον ἅψαι πυρσὸν ὕμνων / καὶ Μελίσσῳ, παγκρατίου στεφάνωμ' ἐπάξιον / ἔρνεϊ Τελεσιάδα. Di Telesiade, certamente ben conosciuto all'uditorio tebano del poeta, non abbiamo peraltro altre notizie.

[3] Il codice, detto *Farnesiano*, contiene la recensione di Demetrio Triclinio della cd. pentade di Eschilo (*Prometeo*, *Sette*, *Persiani*, *Agamennone*, *Eumenidi*) e fu dallo stesso studioso vergato e corredato di scoli: vd., fra gli altri, Turyn (a), pp. 102-108; Massa Positano (a) e Massa Positano, pp. 5-7; la sua datazione, molto discussa, si colloca nel secondo o nel terzo decennio del sec. XIV. Il Farnesiano rappresenta la fase finale e più matura del quarantennale lavoro del bizantino sui testi di Eschilo, e in generale degli autori drammatici, quale può essere ricostruita dai suoi scoli (autografi, o, talora, tramandati da *descripti*, ma comunque risalenti a lui) e dalle correzioni al testo dei mss. venuti in suo possesso (fra questi, il cod. L = *Laur.* 32, 2, importante testimonio euripideo). Per un esame dell'attività filologica di Triclinio che, com'è noto, vantò spiccate conoscenze metriche, che spesso lo spinsero ad emendare il testo *metri causa*, mi limito qui a rinviare a Tessier (a) e Tessier (b), e alla bibliografia anteriore fornita in questi contributi, in cui particolare rilievo hanno gli studi di O. L. Smith sugli scoli ad Eschilo. Cfr. inoltre Fileni, che si occupa del cod. L, ma con riferimenti al percorso formativo di Triclinio, che culmina nella fase in cui vergò il cod. T; qui «la prassi ecdotica, ormai consolidata, si distingue per la precisa individuazione del disegno generale del canto e soprattutto per il costante intendimento a ripristinare in modo sistematico la struttura responsiva» (p. 70).

lizzato come δακτυλικὸν ὅμοιον [*scil.* priori] τρίμετρον καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον τοῦ πρώτου ποδὸς προκελευσματικοῦ (p. 55 M. Pos.),[1] ossia come un *hemiepes* femminile con il primo *longum* soluto, ⏑⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑.

Nessuno dei moderni, a quanto consta, ha condiviso tale interpretazione, anche perché l'autorevole cod. **M** (Laur. 32, 9), con alcuni altri testimoni, offre la lezione δυνάτα δυνάτα, che implica una diversa analisi metrica (vd. *infra*). Inoltre, il contesto in cui la sequenza è inserita presenta diversi problemi testuali, poiché il testo tràdito per i successivi vv. 676-678 in nessun testimonio sembra offrire un senso soddisfacente: si vedano, in particolare, le lezioni di **M** (*ante correctionem*), περὶ τᾷ σᾷ δίδυμα διαγόεν ἁμάρτια πᾶσαν γᾶν τάνδε (διαγόεν δ', -σᾳ γᾷ τᾷ- **M**[pc])[2] o di **T**, περὶ τᾷ σᾷ δίδυμα διάγοιεν δ' ἁμάρτια πάσᾳ γᾷ τᾷδε.[3] Ciò toglie comprensibilità all'intero brano, impedendo una definizione attendibile dei metri.

Se, però, per il v. 675, che da solo non sembra guasto, si recepisce la lezione di **T** (e della maggior parte dei testimoni), l'analisi che ne fornisce Triclinio potrebbe anche essere ammessa, a condizione di stabilire, per le sequenze successive, un testo attendibile mediante alcuni interventi necessari.

Come punto di partenza per una discussione relativa all'intera stanza (vv. 673-680) riporto il testo di Page, la cui colometria coincide con quella di **M**, tranne che per i vv. 678 (fino a τᾷδε) e 679, che l'editore colloca sullo stesso rigo.[4] Il coro conclude con questi versi il lungo canto di invocazione all'ombra di Dario, che ha eseguito per tutta la durata dello stasimo (vv. 633-670, suddi-

[1] Gli scoli di **T**, pubblicati per la prima volta da Massa Positano nel 1948 (1963²), presentano alcune lacune, dovute a scomparsa o illeggibilità delle lettere, che però possono essere colmate facendo ricorso ad un apografo, il Vindob. gr. 334 (= **Ta**: vd. Turyn (a), p. 108; Massa Positano, p. 20). Anche per lo scolio trascritto **T** ha un guasto nelle lettere centrali (ελευσ) di προκελευσματικοῦ, che sono però ricavate dal Viennese. L'editrice segnala questo tipo di integrazioni inserendole fra parentesi uncinate.

[2] Le correzioni in questo punto di **M** furono apportate dalla stessa mano che copiò gli scoli, e che presumibilmente attinse lezioni da altri mss.: cfr. West, p. V, che distingue fra le lezioni di questo copista, contemporaneo di **M** (**M**^s) e quelle di un *corrector* più tardo (**M**²).

[3] Fra gli scoli del Farnesiano, Triclinio segnalò quelli che contenevano osservazioni ecdotiche, esegetiche e metriche sue proprie mediante l'aggettivo ἡμέτερον e una croce, o soltanto con la croce; premise invece l'indicazione παλαιόν a quelli che ricavava da altri scoli più antichi; lasciò infine senza indicazione le annotazioni che ricavava dall'erudizione più recente. Per quanto riguarda l'epodo qui analizzato, egli non solo fornisce sul margine destro (fol. 103*v*), l'interpretazione metrica delle sequenze, ma aggiunge una parafrasi del testo (sul margine sinistro, p. 55 M. Pos.) e alcuni *glossemata* interlineari (pp. 107-108 M. Pos.). Qui spiega la corrotta voce verbale διάγοιεν (su cui vd. *infra*) come διῆλθεν ἢ περιέρχεται, mentre nella parafrasi riferisce τᾷ σᾷ al sintagma successivo, intendendo περὶ πάσῃ τῇ σῇ γῇ τῇδε. Emerge di qui l'impressione che il bizantino cercasse di dimostrare la bontà del testo del suo ms., pur percependone la difficoltà.

[4] Ancora diversa la colometria di **T**, in cui i vv. 676 (fino a δίδυμα) e 677 sono disposti su due righi (ma vd. *infra*). Sulla colometria del passo nei diversi testimoni rinvio a Fleming, p. 15, che recepisce quella di Wecklein, I pp. 97-98, basata sul codice **M**.

visi in tre coppie strofiche), mentre la regina, presso la tomba del defunto sovrano collocata sulla scena, compiva il rito con l'offerta delle libagioni. Lo spettro del re, comparso, sarà uno dei personaggi della scena successiva.

	αἰαῖ αἰαῖ
	ὦ πολύκλαυτε φίλοισι θανών
675	†τί τάδε δυνάστα δυνάστα,
676-677	περὶ τᾶι σᾶι δίδυμα διαγόεν δ' † ἁμάρτια
678-679	πάσαι γᾶι τᾶιδ' ἐξέφθινται τρίσκαλμοι
	νᾶες ἄναες ἄναες

Come Page, che crocifigge completamente i vv. 675-677, molti altri editori hanno assunto un atteggiamento di forte cautela, se non rinunciatario, sulla possibilità di emendare in questo punto il testo tràdito. Già Paley, ritenendo guasta l'intera pericope τί τάδε – ἁμάρτια, notava: «this seems one of the passages which cannot be restored with anything like certainty, and therefore it may as well be left to itself».[1] Su posizioni analoghe si attestano Wilamowitz,[2] Mazon,[3] Smyth, Broadhead, Hall e, ora, Garvie;[4] tra i 'metricisti', Kraus e Dale rinunciano a fornire un'analisi metrica dell'intera stanza a causa delle corruttele, e lo stesso fa Fleming, ma solo per i vv. 675-677.[5]

Numerosi sono stati, d'altra parte, anche i tentativi di emendare il testo: l'ampio numero delle ipotesi testuali, che è riscontro della complessità delle questioni, suggerisce di presentare un prospetto, necessariamente parziale,[6] delle proposte degli studiosi, relativo ai vv. 675-680 (o a parte di essi). In esso figura, benché crocifisso nelle sequenze iniziali, anche il testo di Wilamowitz, utile per la discussione relativa ai metri.

Dindorf:[7] ὦ πολύκλαυτε θανὼν δυνάστα / τί τάδε φίλοισιν περίβαλες / δίδυμα γοᾶν ἁμάρτια; / πᾶσαι ‹γὰρ› γᾷ τᾷδ' ἐξέφθινθ' αἱ τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες οἰοῖ.

[1] Paley (iv ediz.), p. 227; lo studioso aveva però proposto alcune soluzioni, vd. *infra*, p. 122, n. 1.

[2] Cfr. Wilamowitz, *ad loc.*, p. 160: «ne sententiam quidem eorum quae poeta voluerit quisquam extricavit».

[3] Cfr. Mazon, *ad loc.*, p. 85: «Nos manuscrits ont ici trois vers qui sont irrémédiablement gâtés. Aucune des corrections proposées jusqu'ici ne présente la moindre vraisemblance. Il est même impossible de soupçonner l'idée qui se cache sous les mots altérés».

[4] Cfr. Garvie, p. 272: «The epode begins with the continuation of the direct appeal to Darius, and ends with the loss of the Persian ships [...]. What comes in between is, despite a multiplicity of conjectures, hopelessly uncertain».

[5] Kraus, p. 54; Dale (c), p. 3; Fleming, p. 15; quest'ultimo adotta una diversa numerazione dell'epodo, da v. 676 a v. 682. Si occupa della metrica della stanza anche Del Grande, pp. 354-355, ma limitandosi a un quadro delle diverse soluzioni proposte, tra le quali non prende posizione.

[6] Per un più ampio elenco degli interventi su questo epodo, cfr. Wecklein, II p. 34; Dawe, p. 52; West (e), p. 381.

[7] Lo studioso propose questo testo per la prima volta in Dindorf, pp. 465 e 491-493 e lo riprese nella sua quinta edizione (1870).

Hermann: τί τᾷδε δυνάστα δυνάστα / περὶ τὰ σὰ διδύμᾳ / δι' ἄνοιαν ἁμαρτίᾳ / πάσᾳ γᾷ τᾷδ' / ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες νᾶες;
Paley:[1] τί ταύτᾳ δυναστᾶν δυνάστα περισσᾷ / σᾷ διδύμᾳ δι' ἄνοιαν ἁμαρτίᾳ / πάσᾳ γᾷ τᾷδ' / ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες;
Wecklein: τί τάδε δυνάτα δυνάτα / περὶ τᾷ σᾷ δίδυμα διαγόεν ἁμάρτια / πάσᾳ γᾷ τᾷδε / ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες.
Terzaghi:[2] τίπτε δυνάστα δυνάστα / περὶ τὰ σὰ δίδυμα διαγοᾶν ἁμάρτια; / πᾶσαι γὰρ τᾷδ' ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες.
Wilamowitz: †τί τάδε, δυνάτα δυνάτα / †περὶ τᾶι σᾶι δίδυμα διαγόεν ἁμάρτια / πάσᾳ γᾷ τᾷδ' ἐξέφθινται / τρίσκαλμοι νᾶες ἄναες [ἄναες].
Schroeder:[3] τί τᾷδε δυνάστα δυνάστα / περὶ τὰ σὰ διδύμᾳ / δι' ἄνοιαν ἁμαρτίᾳ / πάσᾳ τᾷδε γᾷ / ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες;
Murray: τί τάδε δυνάστα δυνάστα / περισσὰ δίδυμα δὶς γοέδν' ἁμάρτια; / πάσᾳ γᾷ τᾷδ' / ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες.
Untersteiner: τὸ τᾷδε δυνάστα δυνάστα / [περὶ τὰ σὰ] δίδυμα διαγοεῖν ἁμάρτια / πάσαι γᾶι τᾶιδ' ἐξέφθινται τρίσκαλ- / μοι νᾶες ἄναες ἄναες.
Korzeniewski: τί τάδε δυνατὰ δυνατά / περὶ τὰ σὰ δίδυμα διαγέγονεν ἁμάρτια; / πᾶσᾳ γᾷ τᾷδ' ‹ἰσχὺς› / ἐξέφθινθ'· αἱ τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες.
Roussel: τί τάδε, δυνάστα, δυνάστης / περὶ τὰ σὰ διδύμᾳ / διήγαγ' ἁμαρτίᾳ; / πάσᾳ γᾷ τᾷδε ‹λαοί τ'› / ἐξέφθινται, τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες.
Belloni:[4] περὶ τὰ σὰ δίδυμα διάγοιεν ἁμάρτια
West: τί τάδε, ‹τί τάδε› δυνάτα, δυνάτα, / †περὶ τᾶι σᾶι δίδυμα διὰ† γοέδν' ἁμάρτια; / πᾶσαι ‹γὰρ› γᾶι τᾶιδ' ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες.
West:[5] περίπεσε δίδυμα διὰ γοέδν' ἁμάρτια;
Vílchez:[6] τί τάδε, δυνάτα, δυνάτα / περὶ τὰ σὰ δίδυμα διαγόεδν' ἁμάρτια; / πᾶσαι ‹γὰρ› τᾷδ' / ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες.
Sier: ἴδε τάδ' ‹ἴδ›ε δυνάτα δυνάτα / περίπεσ' αἶαν δύα διὰ γοέδν' ἁμάρτια.
Sommerstein: τί τάδε ‹τί τάδε› δυνάτα δυνάτα / †περὶ τᾶι σᾶι† δίδυμα διαγοέδν' ἁμάρτια; / πᾶσαι γὰρ γᾶι τᾶιδ' ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες.

Dalla disamina si evince come, nella copiosa messe di proposte, figurano, accanto a ipotesi testuali invasive e 'fantasiose', come quella di Dindorf, altre

[1] Paley (ii ediz.): la soluzione proposta per i vv. 675-677 è in apparato (p. 204) e si basa sull'emendamento τί ταύτᾳ, adatto al metro bacchiaco, che lo studioso otteneva dalla sua correzione δυναστᾶν δυνάστα.

[2] Terzaghi, p. 344.

[3] Schroeder, p. 22.

[4] La proposta è avanzata in sede di commento: cfr. Belloni, p. 221 e *infra*, p. 126, n. 3.

[5] È il testo dei vv. 676-677 che si ricostruisce in base alle proposte dell'editore in apparato e poi in West (e), pp. 86-88, vd. *infra*.

[6] Nell'edizione della studiosa l'omissione di γᾷ è certamente un refuso, poiché a fronte di πᾶσαι ‹γὰρ› τᾷδ' ἐξέφθινται κτλ. è presentata la traduzione «Todas las que tenía nuestra tierra, las naves de tres escalmos, están destruidas» (Vílchez, p. 47).

più efficaci ed economiche (Hermann, Murray). Ne presento ora un esame più dettagliato.

Come anticipato, al v. 675, per l'invocazione reiterata a Dario, il cod. **M** presenta la lezione δυνάτα δυνάτα, e uno scolio che esplica ἀντὶ τοῦ δυνάστα. Questa lezione ricorre anche nel cod. **N**, dopo la correzione apposta dalla seconda mano, e in δυνάτα δυνάστα del cod. **H**. Non ci sono altre attestazioni di una forma δυνάτης, alternativa a δυνάστης, ma dal punto di vista della formazione essa è ineccepibile, poiché il *sigma* che precede il suffisso -της nella forma 'regolare' non è etimologico.[1]

Come già Wecklein, che stampava le lezioni di **M** collazionate da Vitelli, anche West[2] valorizza questa lezione, e la accoglie in ragione della sua antichità, provata dal commento stesso dello scoliasta, e in quanto *difficilior* rispetto a δυνάστα. Per ottenere una sequenza metrica plausibile, lo studioso interviene sul testo, reduplicando τί τάδε:[3] così stampa τί τάδε ‹τί τάδε› δυνάτα δυνάτα, che interpreta come un dimetro giambico, ⏑⏑͡⏑⏑⏑͡⏑⏑⏑͡⏑⏑⏑͡⏑; tale soluzione è ora accolta da Sommerstein.

Partono dalla lezione di **M**, ma muovendosi in un'altra direzione, alcuni esegeti che leggono δυνατὰ δυνατά, reinterpretando il vocabolo mediante una diversa prosodia. Questa soluzione, già di Blomfield, fu poi accolta da Thompson e Tucker.[4] Vi torna più di recente Korzeniewski, che legge τί τάδε δυνατὰ δυνατά / περὶ τὰ σὰ δίδυμα διαγέγονεν ἁμάρτια; (vd. *supra*) e interpreta: «Warum war dies möglich, ja möglich: im Bezug auf dein Eigentum ereignete sich doppelter Fehler?».[5] Quanto all'analisi metrica lo studioso sottolinea come il cumulo di brevi contrasti con il gruppo di sillabe lunghe immediatamente successivo; tale contrasto sottolinea in modo efficace quello, a livello di contenuto, fra la domanda carica di esaltazione e attesa e la mancanza di un'effettiva risposta (vd. nota). Il tentativo di spiegare la metrica del brano alla luce della sua funzionalità semantica è certamente condivisibile; meno convincente mi sembra la preferenza accordata alla lezione di **M** (ma vd. *infra*).

[1] Così già ERNST FRAENKEL, I p. 209, n. 1; II p. 24; p. 203, n. 1, che tuttavia ritiene l'unica attestazione della forma δυνάτης, in questo luogo di Eschilo «bei dem trostlosen Zustande der ganze Partie nicht zu verwerten» (I p. 209); cfr. anche CHANTRAINE, *s. v.* δύναμαι, p. 301.

[2] Su tutta la questione vd. WEST (e), pp. 86-88, e l'analisi metrica in WEST, p. 464. Va segnalato che anche Wilamowitz e, di recente, Garvie segnano nel testo la lezione di **M**, pur crocifiggendo il passo.

[3] WEST (e), p. 86: «the string of short syllables in τί τάδε δυνάτα δυνάτα (too many for a dochmius) probably also belong to an iambic colon [...] But nine short syllables is an impossible number: a simple solution is to reduplicate τί τάδε, so making up a dimeter».

[4] Per un quadro d'insieme, e i relativi riferimenti, cfr. DAWE, p. 52.

[5] KORZENIEWSKI (a), p. 52-53; qui lo studioso tratta della metrica dell'epodo e osserva: «Es überrauscht, dass das metrische Schema trotz der Unverständlichkeit des Wortlautes von einer erstaunlichen Klarheit und Übersichtlichkeit ist [...] Wenn wir berücksichtigen, dass es sich bei den beiden konträren Partien um erregtes Fragen (τί τάδε) und resignierende Aussage (nicht Antwort!) handelt, d. h. dass das Metrum den Inhalt [...] sinnvoll untermalt, müssen wir die Metrik als im grossen und ganzen intakt ansehen». Schema metrico anche in KORZENIEWSKI, II p. 35.

La lezione di **M** è poi recepita da Vílchez, che stabilisce un testo in parte debitore di quello di West (vd. *supra*). L'esegesi proposta dalla studiosa, tuttavia, non sembra plausibile poiché riferendo τὰ σά al successivo ἁμάρτια, interpreta: «por qué ésto, o señor, señor, por tu doble error muy lamentable?»;[1] ciò imputerebbe la causa del doppio errore a Dario, mentre proprio nei precedenti versi dello stasimo egli è stato invocato come ἄκακος (vv. 663 e 671, analizzati *infra*) e celebrato, in chiara opposizione a Serse, come colui che οὐδὲ γὰρ ἄνδρας ποτ' ἀπώλλυ (v. 652; sull'opposizione fra i due personaggi, vd. *infra*).

Anche Sier accoglie la stessa lezione, correggendo tuttavia la parte iniziale del verso: ἴδε τάδ' ‹ἴδ›ε δυνάτα δυνάτα. Lo studioso motiva questo intervento affermando: «der Sinne der Frage „Was ist das?" oder „Wozu dies(e)?" bleibt im vorliegenden Kontext unbegreiflich».[2]

A mio giudizio, la lezione δυνάτα δυνάτα non è completamente attendibile: essa si trova in un solo ramo della tradizione e, benché possa considerarsi *difficilior*, la sostanziale inaffidabilità del codice in questo punto del testo – dati gli errori presenti nei versi seguenti – e la mancanza di luoghi paralleli per questa forma del sostantivo sono argomenti di non secondaria importanza. Si potrebbe trattare di un'antica corruttela, che lo scoliasta (o il commentario da cui attingeva) trovava nel suo esemplare e tentava di spiegare. Per questi motivi sembra preferibile la lezione δυνάστα δυνάστα, accolta del resto dalla maggior parte degli editori.

Di essi, alcuni intervengono sulla prima parte del verso: Hermann, seguito da Meineke e Schroeder, legge τί τᾷδε, Untersteiner τὸ τᾷδε, ottenendo in tal modo un enoplio, ⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑. L'intervento è motivato anche da ragioni metriche e presuppone la non attendibilità della sequenza tramandata. Diversamente, Murray stampa senza modifiche il testo trasmesso per questo verso dal cod. **T** e dalla maggioranza dei testimoni (τί τάδε δυνάστα δυνάστα), che può, a mio avviso, essere ritenuto soddisfacente anche dal punto di vista metrico.

L'ipotesi di un *hemiepes* femminile con il dattilo soluto in 'prima sede', che, peraltro, evita ulteriori interventi sul testo, non va infatti trascurata. All'interpretazione dattilica della sequenza (⏑⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑) si è orientati non dall'autorità di Triclinio, che forse si limitava ad una descrizione 'empirica' dei *cola*, ma dal contesto metrico-ritmico: il v. 674, ὦ πολύκλαυτε φίλοισι θανών, impiegato per la solenne invocazione a Dario, non presenta problemi testuali ed è chiaramente un alcmanio catalettico, mentre un altro *hemiepes* femminile, a v. 680, νᾶες ἄναες ἄναες chiude l'epodo.[3] Inoltre, le altre oc-

[1] Vílchez, p. 46.

[2] Sier, p. 415.

[3] La sequenza è frequente in questa parte della tragedia: nel precedente stasimo compone, reiterata sei volte, un'intera stanza, ai vv. 584-590 = 591-597. Quanto al v. 680, soltanto Wilamowitz, p. 159 e Untersteiner (a), p. 20, stabiliscono una colometria alternativa, il primo eliminando il se-

correnze in tragedia del dattilo soluto potrebbero confortare l'analisi metrica proposta.[1]

Un punto debole di questa ipotesi potrebbe consistere nel fatto che la supposta soluzione dell'*hemiepes* è 'strappata': τί τάδε δυ-, ⏑⌈⏑⏑⏑. Tale fenomeno, detto *split resolution*, è poco frequente nei versi lirici anche per altri tipi di sequenze e, nel verso in esame, comporterebbe una doppia anomalia. Sull'argomento rinvio al saggio di Parker, che esemplifica una serie di attestazioni nelle sezioni liriche del dramma, suddividendole in base al tipo di metro: giambi, trochei, cretici, anapesti e coriambi. Dalla disamina della studiosa è possibile dedurre la legittimità del fenomeno, che è tendenzialmente evitato in presenza di forte pausa retorica, o in prossimità di *anceps* lungo, o presso un'altra soluzione 'strappata'.[2] Sulla base di queste osservazioni sembra dunque lecito ammettere il fenomeno anche nei rari casi di soluzione nelle sequenze dattiliche, e quindi in *Pers.* 675, che qui interessa, ove peraltro nessuna delle tre condizioni segnalate si verifica.

Quanto alla *split resolution* nella *iunctura* τί τάδε, è possibile confrontare alcuni luoghi euripidei, in cui, sia pure in versi recitativi, le prime due sillabe realizzano la soluzione di un *longum*.[3] Si tratta dei trimetri di *Cycl.* 319 χαίρειν κελεύω· τί τάδε προυστήσω λόγῳ, di *Ba.* 645 ὅδ' ἐστὶν ἀνήρ· τί τάδε; πῶς προνώπιος, e del tetrametro di *Or.* 723 τί τάδε; πῶς ἔχεις; τί πράσσεις φίλταθ' ἡλίκων ἐμοί. Questi esempi sembrano confermare la possibilità di un'interpretazione 'trocaica' del tribrachi anche nella sequenza eschilea.

Nei vv. 676-677 (in **M**^pc^ περὶ τᾶι σᾶι δίδυμα διαγόεν δ' ἁμάρτια;[4] in **T** περὶ τᾶι σᾶι δίδυμα / διάγοιεν δ' κτλ.) il problema più rilevante è costituito dal verbo, poiché le lezioni διάγοιεν e διαγόεν non sembrano plausibili.[5] Poco chiaro ri-

condo ἄναες, e ottenendo il paremiaco τρίσκαλμοι νᾶες ἄναες (secondo lo studioso di tipo anapestico), il secondo dividendo τρίσκαλ- / μοι νᾶες ἄναες ἄναες, enoplio.

[1] Come anticipato, mi propongo di trattare in un secondo contributo gli esempi euripidei di dattilo soluto, che possono fornire un parallelo 'tragico' per questa sequenza eschilea; per ora rinvio alle esemplificazioni di Fraenkel, Dale, Koster e Diggle (vd. *supra*, p. 108, nn. 1-4). In ogni caso, segnalo qui i due luoghi, anch'essi meritevoli di una discussione più approfondita, in cui tuttavia l'attestazione del dattilo soluto può dirsi, a mio giudizio, sicura: *Andr.* 490, παῖδά τε δύσφρονος ἔριδος ὕπερ, –⏑⏑–⏑⏑⏑⏑⏑͡⏑, alcm^, e *Ba.* 140, ἱέμενος εἰς ὄρεα Φρύγια Λύδια, ⏑͡⏑⏑⏑–⏑⏑⏑͡⏑⏑⏑–⏑⏑, alcm.

[2] Cfr. PARKER, p. 252.

[3] Il nesso è piuttosto raro: l'esempio più antico sembra attestato nell'iporchema di Pratina di Fliunte, fr. 3, 1 Snell: τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα; Esso ricorre poi in Hdt. 1, 159; Eur. *Cycl.* 203 e, nella variante τίη τάδε, adatta al metro, in Apoll. Rh. 3, 1096. Gli scoli inoltre attestano la variante τί τάδε, contro τίς τάδε della tradizione diretta, in Aesch. *Sept.* 235.

[4] Ove i due *alpha* in τᾶι σᾶι sono stati aggiunti in rasura.

[5] Si segnalano diverse varianti, a seconda del connettivo che nei mss. segue il verbo: διαγόεν δ' in **M** è lezione attribuibile al *corrector* che appose gli scoli (vd. *supra*, p. 120, n. 2); abbiamo poi διὰ γόενθ', διάγοιεν, διάγοιεν δ', διάγοιε, διάγοιε δ', διαμοιε δ'. WEST (e), pp. 86-87, sostiene che dalla lezione di **M**^s^, a suo parere più antica, siano derivate le altre, attraverso diverse fasi di progressiva alterazione, e dimostra tale ipotesi, che può considerarsi attendibile, attraverso uno stemma delle lezioni.

sulta inoltre il sintagma περὶ τᾷ σᾷ o τὰ σά, il cui significato non è perspicuo, e che è collocato in un punto 'sospetto' della frase, lontano com'è da un sostantivo di riferimento. Quanti non lo ritengono corrotto, preferiscono la lezione con il neutro plurale, riferita al regno di Dario (così, tra gli altri, Hermann, Korzeniewski, Belloni, Vílchez: vd. *supra*).

Una possibile soluzione è quella di Hermann, che per διαγόεν o διάγοιεν accoglie la correzione δι' ἄνοιαν proposta da Blomfield e legge διδύμᾳ δι' ἄνοιαν ἁμαρτίᾳ. In questo modo ottiene un'unica lunga proposizione, che si estende per tutto l'epodo, in cui apporta una sola altra modifica, al v. 680 (νᾶες per ἄναες). Il testo proposto dallo studioso è: τί τᾶδε δυνάστα δυνάστα / περὶ τὰ σὰ διδύμᾳ / δι' ἄνοιαν ἁμαρτίᾳ / πάσᾳ γᾷ τᾷδ' / ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες νᾶες, che è interpretato: «cur hoc, rex, rex, circa tuas opes, duplici per insaniam irrito successu huic terrae perierunt triremes naves?».[1]

Diversamente, Untersteiner emenda διαγόεν in διαγοεῖν (introdotto dal τό che egli ottiene per correzione al v. 675) ed espunge περὶ τᾷ σᾷ; risultato del suo intervento è: τὸ τᾶδε δυνάστα δυνάστα / δίδυμα διαγοεῖν ἁμάρτια, che interpreta «Pensa, o signore, che abbiamo dovuto innalzare il lamento per i due errori commessi a danno di questa terra».[2] Nella proposta convince poco l'infinito διαγοεῖν (da interpretare come una forma eteroclita di un composto di γοάω) ottenuto per correzione e inattestato. Belloni, che pure stampa il testo di Page, crocifisso in questo punto, ed evita di fornirne l'analisi metrica, difende nel commento la lezione διάγοιεν: «Mantenendo περὶ τὰ σά e ritenendo improbabile che δίδυμα ἁμάρτια sia corrotto [...] potremmo rispettare la funzione assolta dall'ottativo διάγοιεν [...] nonostante sia in genere sostituito da una lezione che renderebbe il compianto sulla sventura (διαγόεν)».[3]

Più attendibile sembra l'emendamento διὰ γοέδν', attribuito a Metzger, che era preceduto dalla congettura διαγοέδν' di Schneider. L'intervento è minimo e consiste nel cambiare la posizione di due lettere nella lezione di M^{pc}, διαγόενδ', che presumibilmente rispecchia una fase del guasto anteriore alla variante διάγοιεν δ' (vd. p. 125, n. 5). L'espressione ottenuta, διὰ γοέδν' ἁμάρτια è accettabile sul piano esegetico, e recupera la forma di un aggettivo, γοεδνός, che è per noi di esclusiva attestazione eschilea, e rientra pertan-

[1] Hermann, ii p. 232. Si osservi come la stessa traduzione può corrispondere a un testo che presenti la lezione τάδε. Tale soluzione fu poi adottata da Meineke e, con qualche modifica, da Schroeder (vd. *supra*); anche Paley in un primo momento (ii ediz., p. 204) la condivise: «Hermann seems to have taken one step towards the true restoration of the passage by placing the question at the end, which in former editions was put at τᾷδ' or ἁμαρτίᾳ».

[2] Untersteiner, pp. 193 e 195.

[3] Belloni, p. 221. L'interpretazione che lo studioso (p. 45) propone è: «perché mai signore, signore, questi due errori dovrebbero persistere sui tuoi domini?».

to nell'*usus* dell'autore.[1] Anche il sostantivo ἀμάρτια (= ἁμαρτήματα) ricorre soltanto in Eschilo, qui e in *Ag.* 537, in entrambi i casi al plurale: nell'*Agamennone* ha come attributo διπλᾶ,[2] che si lascia confrontare con δίδυμα di *Pers.* 676 (ma vd. *infra*). Il vantaggio rispetto alla proposta di Hermann consiste proprio nel conservare la singolarità linguistica implicita in questa lezione.

Con la correzione indicata viene a mancare una forma verbale nella frase; si deve dunque o, come suggerito da Hermann, far dipendere tutto il periodo da ἐξέφθινται di v. 679, o sottintendere un predicato. Questa sembra essere la proposta di Murray, che divide l'epodo in due proposizioni, e stampa la prima in questo modo: τί τάδε δυνάστα δυνάστα / περισσὰ δίδυμα δὶς γοέδν' ἀμάρτια; anche questa soluzione mette a frutto la congettura di Metzger, con un'altra lieve modifica che, tuttavia, potrebbe risultare superflua.

Interessante è, nel testo di Murray, l'abbondante aggettivazione che connota il raro ἀμάρτια, e non privo di suggestione risulta l'emendamento περισσά per il tràdito περὶ τᾳ̃ σᾳ̃ (o τὰ σά), già proposta da Lachmann e Bothe (e accolta, con lieve modifica, da Paley: vd. *supra*).

È però possibile ricavare, mediante una modifica non invasiva, un predicato non ellittico: a tal fine credo che debba essere valorizzata la correzione di περὶ τᾶι σᾶι in περίπεσε proposta da West.[3] Se infatti si considera la lezione τᾶι σᾶι più antica, il guasto può essere facilmente spiegato come un errore di pronuncia (ε = αι), unito a uno scambio paleografico fra π e τ (possibile nella maiuscola, ma anche in alcune minuscole). Partendo da questa proposta, si potrebbe configurare il testo della frase come segue:

> τί τάδε, δυνάστα δυνάστα,
> περίπεσε δίδυμα διὰ γοέδν' ἀμάρτια
> πάσᾳ γᾳ̃ τᾳ̃δε;

L'interpretazione sarebbe: «perché questi mali, signore, signore, si abbatterono gemelli, a causa di lamentevoli errori, su tutta questa terra?». Dal punto di vista metrico la sequenza περίπεσε – ἀμάρτια, ⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑–⏑–⏑⏓ (vv. 676-677), si può valutare come un trimetro giambico lirico, in cui le soluzio-

[1] L'aggettivo ricorre due volte nelle *Supplici* (v. 73 γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι, e v. 194 αἰδοῖα καὶ γοεδνὰ καὶ ζαχρεῖ' ἔπη) e altre tre volte nei *Persiani* (v. 1047 διαίνομαι γοεδνὸς ὤν, e v. 1057 = 1063 ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά).

[2] Διπλᾶ δ' ἔτεισαν Πριαμίδαι θἀμάρτια.

[3] Cfr. WEST (e), p. 87: «Bothe's περισσά remains attractive, but anyone who feels the want of a verb might prefer περίπεσε», emendamento segnalato anche nell'apparato della sua edizione. Lo studioso tuttavia mostra alcune perplessità sulla sua proposta; subito prima infatti avanza un'ipotesi sull'origine dell'errore, che è forse troppo complessa, e che esclude che la lezione originaria sia περίπεσε: «There remain the meaningless words περὶ τᾶ σᾶ or περὶ τὰ σά. The majority accentuation τᾶ σᾶ is remarkable, as there is no dative feminine in the sentence [...] this leads me to suspect that τᾶ σᾶ originated as a variant to πασα(ι) in 678, which many manuscripts accent as a dative agreeing with γᾶι τᾶιδε [...]; if so, we are left with περι[ ]».

ni dei primi due *metra* riprendono quella del precedente *hemiepes* (vd., *infra*, l'analisi metrica di tutto l'epodo).

Questo emendamento ripristina la voce di un verbo composto, περιπίπτω, che è attestato in Eschilo una sola volta nella forma parallela περιπίτνω (*Sept.* 834);[1] in tragedia esso ricorre poi solo altre tre volte, in Euripide.[2] Detto di un male o di una sventura, esso può assumere il significato di *capitare, accadere, piombare* (vd. *LSJ*, *s. v.*, II 4), che è appropriato al contesto: con la stessa accezione, e in regime con il dativo, ricorre in Aristoph. *Thesm.* 271, ἤν μοί τι περιπίπτῃ κακόν (nella parte finale di un trimetro), che fornisce un utile sostegno all'esegesi indicata. Il senso sarebbe lo stesso delle parole di Atossa ai vv. 433-434: αἰαῖ κακῶν δὲ πέλαγος ἔρρωγεν μέγα / Πέρσαις τε καὶ πρόπαντι βαρβάρων γένει. L'espressione πάσᾳ γᾷ τᾷδε è, dunque, nel testo proposto, in regime con περίπεσε, mentre per la maggior parte degli esegeti (vd. *supra*) esso è *dativus incommodi* dipendente da ἐξέφθινται.

Diversa è, nella mia ipotesi di ricostruzione, anche la funzione sintattica di δίδυμα, che è predicativo di τάδε, assunto come soggetto, e non attributo di ἁμάρτια, come solitamente interpretano gli esegeti.[3] Il confronto con *Ag.* 537 (vd. p. 127, n. 2), ove il vocabolo ha come attributo διπλᾶ, potrebbe nondimeno essere valido, almeno a livello connotativo.

Va poi osservato che il dibattito degli studiosi è relativo anche al significato dell'aggettivo δίδυμα (che sia o no attributo di ἁμάρτια). Paley supponeva che gli errori 'gemelli' potessero essere le due spedizioni, quella, già rovinosa, di Dati e Artaferne, voluta da Dario, e ora quella di Serse.[4] Questa ipotesi, ripresa in tempi più recenti da Hall,[5] non è persuasiva, poiché Dario è stato lodato durante tutto lo stasimo e un'allusione alla sua sconfitta contrasta con l'atteggiamento supplice di chi ne invoca l'ombra. La spiegazione alternativa (anticipata in parte da Paley, vd. n. 4, in questa pag.) identifica il duplice errore – o sventura – di Serse nella morte della gioventù persiana, ricordata subito prima (vv. 667-670: Στυγία γάρ τις ἐπ' ἀχλὺς πεπόταται· νεολαία γὰρ ἤδη κατὰ πᾶσ' ὄλωλε), e nel disastro navale, annunciato nelle sequenze successive. Essa è condivisa da Untersteiner, Roussel, Korzeniewski, Belloni e West.[6]

[1] Nel verso, appartenente a una sezione lirica, il verbo, di cui questa di Eschilo sembra essere l'attestazione più antica, è in regime con l'accusativo: κακόν με καρδίαν τι περιπίτνει (-πιτνεῖ codd. pler.) κρύος.

[2] *Hec.* 498; *Or.* 367; fr. 460, 1 Kann. (*Cressai*).

[3] Cfr. GARVIE, p. 272, che, ritenendo «not entirely satisfactory» il senso implicato dalle correzioni περισσά e περίπεσε, aggiunge: «nor can we be sure that δίδυμα does not go with ἁμάρτια, 'double errors'».

[4] Cfr. PALEY (II ediz.), p. 204: «*Double* i. e. inasmuch as it was the error of Darius repeated». Nella IV edizione, p. 228, lo studioso propone poi anche la spiegazione alternativa, «in reference to the πεζοὶ καὶ θαλάσσιοι, v. 506».

[5] HALL, p. 156.

[6] UNTERSTEINER, p. 236, n. 61; ROUSSEL, p. 262, che osserva: «c'est bien une double faute: d'une part Xerxès a causé la perte de l'armée, des hommes; de l'autre il a été cause de la perte des

Solo leggermente diversa è l'ipotesi che intende l'aggettivo in riferimento al doppio disastro, per terra e per mare, proposta da Groeneboom.[1] Altri però non ritengono convincente neanche queste interpretazioni, e indicano nella presunta oscurità di δίδυμα un'ulteriore prova della corruzione del testo: tra questi esegeti ricordo Broadhead[2] e, di recente, Sier, che interviene sul testo in modo radicale, eliminando l'aggettivo.[3] Eppure l'allusione alla duplicità della sconfitta non desta affatto difficoltà in rapporto al contesto, e altri luoghi del dramma, che West confronta, potrebbero confermare questa esegesi; vd. *Pers.* 558-561: πεζούς τε γὰρ καὶ θαλασσίους / ... / νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, / νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ, in cui la forza terrestre è ricordata accanto ai marinai; 728: ναυτικὸς στρατὸς κακωθεὶς πεζὸν ὤλεσε στρατόν, sulla rovinosa ritirata seguita alla sconfitta di Salamina, nei tetrametri trocaici del dialogo fra Atossa e Dario.[4]

L'espressione tuttavia può essere spiegata anche in modo diverso, mediante il confronto con un passo tratto dal dialogo fra Atossa e il messaggero, nel secondo episodio del dramma. Dopo la lunga *rhesis*, in cui narra la battaglia di Salamina, e il breve lamento della regina (vv. 433-434, vd. *supra*), il nunzio afferma che la narrazione degli eventi luttuosi ancora non è giunta a metà e altri mali pesano anche in misura doppia rispetto a quelli già enunciati (vv. 435-437).[5] Egli prosegue con il racconto (vv. 447-470), riportato anche da Erodoto (8, 76 e 95), dell'eccidio presso l'isola di Psittalia,[6] in cui alcuni Persiani

vaisseaux» e, proponendo l'integrazione ‹λαοί τ'› (vd. *supra*), presenta questa esegesi (p. 261): «car, sur cette terre, les peuples sont exterminés, et les vaisseaux à triples rames ont disparus, oui, disparus»; Korzeniewski, ii p. 35, il quale legge πᾶσα γᾷ τᾷδ' ‹ἰσχύς›, con un'integrazione atta a recuperare un riferimento sia agli uomini sia alle navi; Belloni, p. 221; West (e), p. 88.

[1] Groeneboom, p. 145. Tale interpretazione era già presente nello scolio bizantino che leggiamo in T, al v. 675 (pp. 107-108 M. Pos.; è una glossa interlineare a δίδυμα): διπλᾶ διὰ τὸ κατὰ γῆν καὶ κατὰ θάλατταν ἁλῶναι Πέρσας.

[2] Broadhead, p. 142: «the double mistake is hardly likely to be the error of Darius repeated, and the words do not fit 'disasters on sea and land'».

[3] Sier, p. 415: «West bezieht das Wort [*scil.* δίδυμα] auf die Verluste an Männern und Schiffen, doch ist im Anschluß nur von der νᾶες die Rede, und die kühle Differenzierung entspräche kaum dem Ethos der Stelle», un argomento, quest'ultimo, davvero inconsistente. Questa la proposta dello studioso, p. 414: ἴδε τάδ' ἴδε δυνάτα δυνάτα περίπεσ' αἶαν δύα διὰ γοέδν' ἀμάρτια.

[4] Un'ulteriore allusione si potrebbe ravvisare nelle parole che Dario pronuncia prima ancora di essere informato della sconfitta di Serse, ai vv. 707-708: πολλὰ μὲν γὰρ ἐκ θαλάσσης, πολλὰ δ' ἐκ χέρσου κακὰ / γίγνεται θνητοῖς κτλ.

[5] εὖ νυν τόδ' ἴσθι, μηδέπω μεσοῦν κακόν· / τοιάδ' ἐπ' αὐτοῖς ἦλθε συμφορὰ πάθους / ὡς τοῖσδε καὶ δὶς ἀντισηκῶσαι ῥοπῇ. Si osservi come anche in questi versi sia annunciato il sopraggiungere della sventura.

[6] Si tratta di un isolotto sito nel braccio di mare fra Salamina e Atene; l'operazione militare che avvenne qui, attribuita all'iniziativa di Aristide e di un gruppo di volontari, è attestata anche da Plut. *Arist.* 9, 1-5 (e taciuta dall'autore nella *Vita di Temistocle*), Ael. Arist. *Panath.* p. 142 Jebb (che non riporta il nome dell'isoletta), e Paus. 1, 36, 2. Sulla narrazione erodotea in rapporto a quella

(secondo Eschilo i più nobili e valorosi, cfr. vv. 441-444)[1] si erano appostati per bloccare i Greci che fossero riusciti a salvarsi dalla battaglia; essi furono invece accerchiati e sterminati dai nemici. Il nunzio conclude dicendo (vv. 470-471): τοιάνδε σοι / πρὸς τῇ πάροιθε συμφορᾷ πάρα στένειν. Alla luce di questi versi sembra dedursi che la 'doppia sventura' (secondo l'esegesi indicata; in alternativa, il 'doppio errore') consista rispettivamente nella battaglia navale di Salamina e nell'episodio di Psittalia, secondario e marginale da un punto di vista storico, ma presentato da Eschilo come una grave perdita umana;[2] è dopo aver assistito a questo scontro da un monte posto di fronte all'isoletta che Serse si strappa le vesti (v. 468).

In base all'analisi finora condotta, il testo dell'epodo potrebbe dunque essere presentato in questo modo, secondo la colometria di **M**, e con un apparato parziale:

	αἰαῖ αἰαῖ	◡–◡– ‖	ia
	ὦ πολύκλαυτε φίλοισι θανών	–◡◡–◡◡–◡◡–	4da^^
675	τί τάδε, δυνάστα δυνάστα,	◡◡◡◡–◡◡–◡	hem fem.
	περίπεσε δίδυμα διὰ γοεδν' ἁμάρτια	◡◡◡◡◡◡◡◡◡◡–◡–◡⏓ ‖	3ia
	πάσᾳ γᾷ τᾷδε;	––––⏓ ‖ H	hem
	ἐξέφθινται τρίσκαλμοι	–––––––	paroem
680	νᾶες ἄναες ἄναες	–◡◡–◡◡–◡ ‖‖	hem fem.

675 τί τάδε: τί τᾷδε Hermann τὸ τᾷδε Untersteiner τί τάδε τί τάδε West | δυνάστα δυνάστα codd. pler.: δυνάτα δυνάτα **M** (Σ^{M} ἀντὶ τοῦ δυνάστα) **N**^{2} Wecklein West Vílchez Sommerstein δυνάτα δυνάστα **H** 676 περίπεσε con. West: περὶ τᾶι σᾶι (α utrumque in ras. **M**^{ac}) vel περὶ τὰ σά codd. περισσά Lachmann Sidgwick Murray, secl. Untersteiner | δίδυμα: διδύμᾳ Hermann Schroeder Roussel 677 διὰ γοέδν' Metzger: διαγόεν δ' **M**^{pc} διαγόεν **M**^{ac} διάγοιεν (quod def. Belloni) vel -γοιεν δ' vel -γοιε vel -γοιε δ' rell. διαγοέδν' Schneider δι' ἄνοιαν Blomfield Hermann δὶς γοεδν' Murray διαγοεῖν Untersteiner διαγέγονεν Korze-

eschilea e alle altre fonti rinvio a Saïd (b) e al commento di Asheri, p. 275 e pp. 295-296, che si occupa anche della localizzazione dell'isola, con ulteriore bibliografia.

[1] Περσῶν ὅσοιπερ ἦσαν ἀκμαῖοι φύσιν / ψυχήν τ' ἄριστοι κεὐγένειαν ἐκπρεπεῖς / αὐτῷ τ' ἄνακτι πίστιν ἐν πρώτοις ἀεί / τεθνᾶσιν αἰσχρῶς δυσκλεεστάτῳ μόρῳ.

[2] Si confrontino le osservazioni di Michelini, p. 112: «The separation of the Psyttaleia incident from the central battle [...] helps to make a minor engagement seem comparable in importance to the battle itself. [...] From the Persian side of the play, the second incident is of climactic importance, because it is the loss of invaluable men that is most keenly felt throughout». In questa direzione si muove anche l'interpretazione di Saïd (b), p. 68; dopo aver escluso che Eschilo volesse inserirsi nel dibattito politico fra Aristide, responsabile dell'operazione sull'isoletta, e Temistocle, vincitore di Salamina, ridimensionando la gloria di quest'ultimo mediante un'allusione al successo del rivale, la studiosa conclude: «on explique [...] cet épisode, qui fut le seul engagement par terre, par une volonté de traduire directement l'importance de la défaite pour une puissance qui était d'abord une puissance terrestre. On justifie la forme même que prend cette défaite infligée par ces armes peu glorieuses qui sont les pierres et les flèches, par le souci de souligner le caractère ignominieux de la défaite subie alors par l'élite des Perses».

niewski διήγαγ' Roussel | ἁμάρτια: ἁμαρτίᾳ Hermann Schroeder Roussel 678 πάσᾳ γᾷ τᾷδε codd. pler.: πᾶσαν γᾶν τάνδε M^ac πάσᾳ τᾷδε γᾷ Schroeder πάσαι ‹γάρ› γ. τ. Dindorf West Vílchez Sommerstein 680 νᾶες ἄναες ἄναες: νᾶες ἄναες νᾶες Hermann ἄναες semel Wilamowitz

«Ahi, ahi, o (tu) che molto pianto destasti morendo ai tuoi cari,[1] perché questi mali, signore, signore, si abbatterono gemelli, a causa di lamentevoli errori, su tutta questa terra? Sono distrutte le navi dai triplici scalmi, che non sono navi, non sono navi.»

Veniamo ora ad un esame più dettagliato dell'analisi metrica proposta. Per l'interiezione di lamento del v. 673, da alcuni[2] considerata *extra metrum*, l'interpretazione giambica (con *correptio epica* del terzo dittongo) può essere difesa mediante il confronto con il dimetro di *Pers.* 1047, αἰαῖ αἰαῖ δύα δύα, ⏑–⏑–⏑–⏑–, dove tale analisi è garantita dalla responsione (e dal contesto: si tratta del *kommos* finale, in giambi lirici, fra Serse e il coro). Essa, proposta dubbiosamente da West, è ora ripresa da Garvie.[3]

La successiva pericope dattilica eleva il tono dell'allocuzione al sovrano defunto (ὦ πολύκλαυτε – δυνάστα), e avvia, mediante l'insolita movenza del dattilo soluto, l'angosciosa domanda rivolta alla sua ombra (τί τάδε).[4] Se l'analisi proposta è corretta, la soluzione nell'*hemiepes* è ripresa nella parte iniziale del trimetro giambico lirico del *colon* successivo, in cui continua il pressante interrogativo. Sul piano stilistico va notata, in entrambi i versi, l'allitterazione delle consonanti dentali (τί τάδε δυνάστα δυνάστα ... δίδυμα διά).[5]

[1] Non è condivisibile l'esegesi che fa di θανών il complemento di vocazione, accolta ad es. da Mazon, p. 85 («ô mort que pleurent des milliers d'amis»), o da Belloni, p. 45 («o defunto molto compianto dagli amici»). Cfr. inoltre Groeneboom, p. 144: «das prädikative Adjektive [*scil.* πολύκλαυτε, che però non è predicativo] hat sich dem als Vokativ fungierenden Partizip assimiliert»; e Korzeniewski, ii p. 35. In realtà l'aggettivo e il participio sono riferiti al vocativo δυνάστα del v. 675 (che Mazon non traduce ritenendolo irrimediabilmente corrotto, vd. *supra*, p. 121, n. 3).

[2] Schroeder, p. 22; Wilamowitz, p. 159; Untersteiner (a), p. 20.

[3] Cfr. West, p. 463; Garvie, p. 374. Il contesto anapestico orienta invece verso una diversa analisi della stessa interiezione al v. 928 del dramma: αἰαῖ αἰαῖ κεδνᾶς ἀλκᾶς, ––––––––.

[4] Dario formulerà poi la sua risposta, in particolare nella *rhesis* che pronuncia prima di sparire, ai vv. 800-842.

[5] Sulle figure di suono nei *Persiani* rinvio all'analisi di Ercolani, che raccoglie in un'ampia disamina i casi omoteleuto, omeoarcto, assonanza e allitterazione che ricorrono nel dramma. Lo studioso (p. 188 e n. 41) non segnala i versi esaminati, ma a v. 680, νᾶες ἄναες ἄναες, nota la figura etimologica (ottenuta con l'*alpha* privativo, secondo un procedimento frequente in tragedia) e l'anadiplosi che del resto è presente anche a v. 675. A conclusione della sua indagine (p. 197), egli osserva come le figure di suono, largamente presenti nel testo, siano prova evidente della sua «elevata elaborazione formale»; in particolare esse «si presentano come elemento comunicativo sovrasegmentale che conferisce al testo un plus-valore semantico (anche di natura emozionale: vd. p. es. il caso delle geminazioni *in lyricis*)».

Come chiarito, ho unito i vv. 676 e 677 in un sol rigo secondo la messa in pagina di **M**; ma anche con la colometria di **T**, in cui il confine di *colon* coincide con la pausa pentemimere del trimetro stabilito, gli emendamenti adottati potrebbero ottenere sequenze plausibili: 676 περίπεσε δίδυμα, ⏑⏖⏑⏖⏑, reiziano giambico (con soluzione dei *longa*); 677 διὰ γοεδν᾽ ἁμάρτια, ⏑⏑⏑–⏑–⏑⏓, lecizio. Questi sono gli stessi segmenti ritmici che rientrano (insieme con altri) nella composizione del trimetro recitativo, e che qui sono riutilizzati da Eschilo in ambito lirico: sulla genesi del trimetro, rinvio alle considerazioni di Medaglia.[1]

La colometria tràdita delle sequenze successive, concorde per questi versi, suddivide invece: 678 πάσαι γᾶι τᾶιδε / 679 ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / 680 νᾶες ἄναες ἄναες. La maggior parte degli editori considera τᾶιδε *scriptio plena* e stampa in questo punto la forma elisa dell'aggettivo (τᾶιδ᾽), ottenendo un *metron* anapestico.[2] Diversamente Schroeder modifica, a v. 678, l'ordine delle parole e interpreta la sequenza ottenuta, πάσαι τᾶιδε γᾶι, –––⏑–, come una forma di docmio.[3]

Lo iato fra τᾶιδε e ἐξέφθινται può però anche essere segnale di fine di verso, per cui la sequenza così isolata, ––––⏓, andrebbe analizzata come un *hemiepes* 'contratto': è quanto, in alternativa ad un'interpretazione docmiaca, propone Fleming definendo la sequenza tripodia dattilica catalettica.[4] Lo studioso individua poi una misura di tipo dattilico («da tetrap cat?») anche a v. 679, ––––––––, ma questa sequenza va interpretata piuttosto, con Wilamowitz, come un paremiaco, inserito fra sequenze dattiliche.

Superflui mi sembrano invece gli interventi di West su questi due *cola*: riprendendo, come già Terzaghi, la proposta di Dindorf, l'editore preferisce leggere πᾶσαι invece di πάσαι,[5] rendendo l'aggettivo attributo del successivo νᾶες, e inserisce γάρ prima di γᾶι; unendo poi il *colon* a quello successivo, ottiene: πᾶσαι ‹γὰρ› γᾷ τᾷδ᾽ ἐξέφθινται τρίσκαλμοι (vv. 678-679), che analizza come un esametro dattilico lirico olospondaico.[6]

[1] Medaglia, pp. 35-36 e nn. 25-26.

[2] Per questa analisi cfr., tra gli altri, Wilamowitz, p. 159, e Broadhead, p. 292.

[3] Cfr. Schroeder, p. 22, che individua un altro docmio a v. 676, ove legge, con Hermann, περὶ τὰ σὰ διδύμᾳ, ⏑⏑⏑⏑⏑⏑–. Un'analisi docmiaca per questi *cola* è proposta anche da Untersteiner (a), p. 20, che, dopo aver espunto περὶ τὰ σά, cambia la colometria: 676-677: δίδυμα διαγοεῖν ἁμάρτια, ⏑⏑⏑⏑⏑⏑–⏑–⏑– docmio + *metron* giambico; 678-679: πάσαι γᾶι τᾶιδ᾽ ἐξέφθινται τρίσκαλ-, ––––––––––, dimetro docmiaco; 680: -μοι νᾶες ἄναες ἄναες, ––⏑⏑–⏑⏑–⏑, enoplio.

[4] Fleming, p. 15.

[5] West attribuisce il ripristino del nominativo ad una correzione di Bothe, ma dal suo stesso apparato risulta che tale esegesi è implicata già dalla lezione di alcuni mss. (**YA**^{ac}**Q** e la famiglia **ε** = **VN**), che hanno πᾶσα, con l'attesa omissione dell'*iota*.

[6] Cfr. West, p. 464. Allo stesso modo redigono i vv. 678-679 Vílchez, che però non li unisce sullo stesso rigo, e Sommerstein; cfr. inoltre Garvie, p. 273: «Bothe's πᾶσαι is certainly correct, not πάσαι agreeing with γᾶι. Dindorf's γάρ, accepted by West, parallels that at 669, and produces a dactylic hexameter».

L'intero epodo si chiude, a v. 680, con un regolare *hemiepes* femminile, che riprende, secondo una disposizione anulare, il movimento dattilico di v. 674. Tra queste due sequenze, riconoscibili e ben definite, si sviluppano *cola* di insolita struttura, a causa dell'alto numero di soluzioni (anche rare: vv. 675-677) o di contrazioni (vv. 678-679), in cui non mi sembra necessario individuare delle misure docmiache. Si tratta di ritmi dattilici e giambici, in cui il contrasto fra la fuga di sillabe brevi e il cupo movimento delle sillabe lunghe nei *cola* seguenti, utile a sottolineare il dolore della sconfitta, risponde a una precisa e, da parte del poeta, deliberata, finalità stilistica, quella di riprodurre il turbamento del coro a conclusione del canto di evocazione dell'ombra di Dario. Tale contrasto, già opportunamente rilevato da Korzeniewski (benché a partire da differenti soluzioni ecdotiche: vd. *supra*, p. 123, n. 5), doveva essere ben evidente, durante l'esecuzione, anche a livello melodico.

4. Un decasillabo 'alcaico' di natura dattilica nei *Persiani*?[1]

Anche se con più audacia, nei *Persiani* di Eschilo potrebbe essere individuata ancora un'altra testimonianza di dattilo soluto, nel verso che precede immediatamente l'epodo analizzato. Si tratta della sequenza conclusiva della terza coppia strofica, che si ripete identica in strofe e antistrofe (v. 664 = 672), di cui è il ritornello di clausola:[2]

βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν· οἴ   –⏑⏑⏑⏑⏑⏑–⏑––

Δαριάν Dindorf Δαρειάν fere omnes δαριανοί M^{ac} ad v. 664 tantum

Come si desume dal breve apparato, la maggior parte dei mss. presenta la lezione Δαρειάν; soltanto per il verso della strofe **M** ha la lezione δαριανοί (poi corretta dal copista), ove il vocabolo è unito alla successiva interiezione. Questa, che è chiaramente una forma del nome di Dario, non è sembrata atten-

[1] L'adozione, in questa sede, del nome 'canonico' della sequenza, comunemente usato per tutti i contesti in cui essa ricorre, anche al di fuori della poesia eolica, risponde a esigenze di praticità, e non intende esprimere un'interpretazione in senso 'eolo-coriambico'; ma si veda *infra*.

[2] Anche in altri drammi eschilei troviamo ritornelli di diversa estensione: quelli di un solo verso sono documentati, oltre che in questo luogo dei *Persiani*, nella parodo dell'*Agamennone*, in chiusa di str. e ant. 1, e del successivo 'mesodo' (vv. 121, 139, 159: αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω) e nel canto finale delle *Eumenidi*, nel grido di esultanza di str. e ant. 2 (vv. 1043 e 1047: ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς). Sul ritornello come elemento cultuale nella *performance* tragica, sono ancora utili le osservazioni di Kranz, pp. 127-137. Su Eschilo si veda in particolare p. 130: «ist der Refrain von Aischylos in den verschiedensten Formen, stets als Stück kultischen Charakters, verwendet worden, so häufig, daß die Komödie den Dichter deshalb verspottete [...]. Noch wir hören bei ihm diesen Kehrreim als refrainartigen Ausruf, als einzelnen Refrainvers, als ganze Refrainstrophe»; ne segue l'esemplificazione. Una più recente analisi dei tre *refrains* 'monostici' è in Moritz.

dibile e diversi emendamenti ne sono stati proposti:[1] ricordo Δαρεῖ' ἂν' οἷ di Pauw, Δαρεῖ' ἄνα di Siebelis, Δαρεῖ' ἄνει di Schütz, Δαρεῖ' ἰαυοῖ di Weil, tutti interventi miranti a ripristinare il vocativo eliso del nome greco del re, Δαρεῖος. Fu Dindorf il primo a proporre, partendo dal cod. Mediceo (*ante correctionem*), Δαριάν, in cui riconosceva la forma persiana del nome del re, soluzione che è poi diventata canonica.[2]

Lo studioso individua lo stesso sostantivo anche a v. 651, che è la sequenza di clausola della strofe nella seconda diade dello stasimo, e per la quale il testo tràdito dalla maggior parte dei testimoni è Δαρεῖον οἷον ἄνακτα Δαρειάν, incompatibile con il decasillabo alcaico che corrisponde nell'antistrofe, a v. 656: ἔσκεν ἐπεὶ στρατὸν εὖ ποδούχει.[3] Eliminando il primo vocabolo, verisimilmente una glossa, Dindorf, *ibidem*, ripristina la responsione per mezzo di due integrazioni, la seconda delle quali finalizzata a ottenere l'accusativo del nome persiano del sovrano (ciò che è suggerito dallo stesso *glossema* eliminato): δῖον ἀνάκτορα Δαριᾶνα, –⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑.[4] I vv. 651, 664 e 671 sono dunque le uniche occorrenze del vocabolo, e in due casi su tre esso è ottenuto per congettura; la lezione di **M** *ante correctionem*, tuttavia, potrebbe non essere un errore di itacismo e attestare la forma originaria del sostantivo. Esso sembra un adattamento dell'antico persiano *Dārayavauš*, anche se mancano paralleli sicuri per spiegare l'aggiunta di *-n-*, apparentemente un suffisso.[5] Ai fini dell'analisi prosodica del sostantivo così ricostruito va ricordato che le quantità, breve per *iota* e lunga per il secondo *alpha*, sono ipotizzate sulla base del confronto con εὖ ποδούχει di v. 656, che è anch'esso ottenuto per congettura; tuttavia, la sequenza ricostruita, tipico verso di clausola, è pienamente attendibile.

Con il ritornello della terza diade la lunga preghiera di invocazione raggiunge il momento culminante, prima della concitata interrogazione e del mesto annuncio della sconfitta che si svolgeranno nell'epodo. Il coro, dopo essersi chiesto se l'antico sovrano lo ascolti ancora (str. 1),[6] si rivolge alla Ter-

[1] Vd. l'elenco in WECKLEIN, II p. 33; DAWE, p. 52.

[2] DINDORF, pp. 484-485 e 489. Il solo Roussel, fra gli editori più recenti, se ne discosta, tornando a Δαρεῖ' ἄνα di Siebelis. Singolare invece la scelta di Vílchez, che, sull'esempio di **M**, stampa Δαριάν nella strofe e Δαρειάν nell'antistrofe.

[3] Il verbo ποδούχει è a sua volta correzione di Dindorf, che diviene 'lezione' canonica (sia pure con minore consenso), per i tràditi ὑπεδώκει (**M**ac), ἐποδώκει (**M**pc, **T** *et codd. plerique*), e per altre varianti.

[4] Al posto di δῖον si può recepire οἷον, aggiunto come *varia lectio* nel cod. **P**, o θεῖον di Schütz, accolto, fra gli altri, da Page, West, Garvie. Alternativa la proposta di FLEMING, p. 13, che ripristina ugualmente il decasillabo alcaico: Δαρεῖον οἷον ἄνακτ' ἄρειον, ma con insolita *correptio epica* nel sostantivo iniziale.

[5] Sulla questione, vd. SCHMITT, pp. 25-26.

[6] Sulla stanza, cfr., oltre a HALDANE, la recente analisi di PACE (c), con ulteriore bibliografia. La studiosa ritiene che l'inno cletico a Dario, sviluppato nella terza coppia strofica (vd. *infra*), sia anticipato nella domanda iniziale del coro (v. 633: ἦ ρ' ἀίει μοι; – all'inizio della stanza – e poi v. 639: νέρθεν

ra, agli dèi inferi, e in particolare a Ade, affinché permettano la sua risalita (ant. 1, vv. 640-646 e str. 2, vv. 650-651); alla supplica si intrecciano la proclamazione delle sofferenze e la lode di Dario, che è rappresentato come un sovrano saggio e ispirato dagli dèi (seconda diade, vv. 647-664), dio lui stesso (v. 643: Περσᾶν Σουσιγενῆ θεόν, in ant. 1). Nella terza coppia strofica si sviluppa un vero inno cletico[1] che gli anziani persiani rivolgono al re, invocandolo direttamente, in modo ripetuto e insistito (v. 658: ἴθι ἱκοῦ, v. 659: ἐλθέ v. 669: φάνηθι); essi continuano a chiamarlo con l'epiteto di signore (βαλλήν – o βαλήν, a seconda dei codici, vocabolo non greco – a v. 657; δέσποτα δεσπότου a v. 667, corretto da Dindorf in δ. δεσποτᾶν), e poi con l'appellativo πάτερ, nel verso di clausola. Vediamo di quest'ultimo un'analisi più dettagliata:

a) il verbo βάσκω è alquanto raro in greco e, al di fuori dei lessici e degli scoli, è attestato soltanto all'imperativo; ricorre nell'*Iliade* sei volte e sempre nel nesso βάσκ' ἴθι, comando che Zeus rivolge ad altre divinità per affidare loro una missione: una volta al Sonno (2, 8), una ad Ermes (24, 336), quattro volte ad Iris. Oltre che in Eschilo è poi documentato soltanto in Aristoph. *Thesm.* 783 (βάσκετ' ἐπείγετε, al plurale e in una sezione in anapesti che parodia la tragedia) e, più tardi in Apoll. Rh. 3, 486, di nuovo in *iunctura* con ἴθι.[2] Dall'analisi di queste attestazioni si evince che il verbo appartiene a un lessico aulico e si adatta alla solennità della supplica; il riuso, da parte di Eschilo, per invitare il destinatario a comparire sembra apportare una variazione di senso rispetto agli esempi omerici (*venire* anziché *andare*),[3] ciò che renderebbe ancora più singolare l'esortazione;
b) πάτερ si distingue, come già osservato, dalla serie di appellativi riferiti a Dario nel corso dello stasimo,[4] e si ricollega alle parole che il coro ha pronunciato ai vv. 647-

ἆρα κλύει μου; – alla fine, con disposizione anulare), ove l'imperativo di un *verbum audiendi*, tradizionale in questo tipo di inni, sarebbe sostituito da una forma interrogativa; tale domanda esprimerebbe però anche «un reale dubbio sulla possibilità che Dario ascolti le parole del coro» (p. 62).

[1] Per questa interpretazione cfr. Citti, pp. 41-43; Taplin, p. 115; Belloni, p. 208: più che di un'evocazione rituale, o addirittura magica (vd. p. 136, n. 2), sembra presente qui un'accorata preghiera di invocazione.

[2] Meno sicura l'attestazione nel fr. 92, 1 W. di Ipponatte: βάσκ...κρολεα, poiché queste parole, introdotte dal participio λυδίζουσα, sono pronunciate da un personaggio femminile in lingua lidia e ciò farebbe escludere un verbo greco. Tra le fonti di questo verso figura una glossa di Esichio, β 294 L.: βασκεπικρολεα· πλησίον † ἐξέθοαζε. Λυδιστί, per il cui *interpretamentum* la correzione di Dindorf, πλησίαζε θόαζε, presuppone nel lemma proprio un verbo di movimento; essa va poi a sua volta confrontata con un'altra glossa del lessicografo, β 314 L.: βαστιζα κρόλεα· θάσσον ἔρχου. Λυδιστί, probabilmente riferibile allo stesso contesto. Sulla complessa questione rinvio all'apparato di Degani (Hippon. fr. 95, 1, p. 103, con ulteriore bibliografia), che, a differenza di Latte, distingue in β 294 le parole del lemma, leggendo βάσκε πικρολέα. Una più tarda attestazione dell'imperativo è nell'anonimo mimo di *Charition*, in prosa, restituito dal P. Oxy. 415: a l. 60 βάσκ' ἄλαστε, ricorre nelle parole di un servo a un re straniero; anche qui è ipotizzabile, nella scelta lessicale, una finalità parodistica.

[3] Cfr. Moritz, p. 194; Garvie, p. 270.

[4] Cfr. Moritz, p. 190, che osserva come anche per Atossa, chiamata ἄνασσα a v. 155, ma μῆτερ a v. 215, si passi da un titolo formale a un termine che designa la relazione familiare.

649: ἦ φίλος ἀνήρ φίλος ὄχθος· φίλα γὰρ κέκευθεν ἤθη (str. 2); esso implica affetto e intimità, ma allude anche all'assennatezza e all'esperienza;

c) anche ἄκακε riprende un concetto già espresso nello stasimo, ai vv. 652-653: οὔτε γὰρ ἄνδρας ποτ' ἀπώλλυ πολεμοφθόροισιν ἄταις (in ant. 2); vi è una chiara allusione polemica alla politica di Serse, con un motivo sviluppato in tutto il corso della tragedia. Nei *Persiani* la figura di Dario, la cui estraneità al male è predicata dal coro anche in altri luoghi del dramma (v. 555: ἀβλαβής e v. 855: ἀκάκας), costituisce il modello idealizzato dal quale Serse si è distaccato, cagionando il male del suo popolo. L'elogio al padre è, di conseguenza, biasimo del figlio che non ha saputo imitarlo e con la stoltezza della sua ὕβρις ha attirato su di sé la punizione divina;[1]

d) infine, Δαριάν, se verisimile, conferisce, insieme con il precedente βαλλήν, un colorito esotico al dettato verbale. Eitrem suppone che questa forma del nome di Dario, probabilmente coniata da Eschilo proprio in questa occasione, sia funzionale al rito della necromanzia, in cui è necessario pronunciare il vero nome del defunto (così come il vero titolo regale, in questo caso βαλλήν).[2] Quanto al nome, Moritz nota come i suoni | an | della terminazione riecheggino in una serie di vocaboli lungo tutto lo stasimo: ad es. π<u>αν</u>αίολ' αἰ<u>αν</u>ῆ...π<u>αν</u>τάλ<u>αν</u>α (vv. 636-638), Περσ<u>ᾶν</u> (v. 643), <u>ἀν</u>άπομπος <u>ἀν</u>ίει (v. 644), <u>ἀν</u>ήρ (v. 647), <u>ἀν</u>άκτορα (v. 651), <u>ἄν</u>δρας (v. 652), φ<u>άν</u>ηθι (v. 666), <u>ἄν</u>αες <u>ἄν</u>αες (v. 680); ciò la spinge ad assegnare a questa serie di assonanze una funzione trenetica: «as may be seen, the -αν sounds often occur in mournful contexts or in words denoting grief or wretchedness [...]»; ciò sarebbe confermato dal fatto che il nome persiano è affiancato, sia qui sia a v. 651, da un'interiezione di lamento.[3]

[1] Sul personaggio di Dario e la sua funzione drammatica, anche in rapporto a Serse, cfr. ALEXANDERSON; MORITZ, p. 192, che conclude: «πατὴρ ἄκακος used of Darius suggests for Xerxes the analogue παῖς κακός»; SAÏD (a), che confronta la rappresentazione eschilea del personaggio con quella erodotea. Anche altrove il coro incolpa Serse (vv. 550-552: Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ / Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως, con l'efficace anafora) e, viceversa, idealizza Dario e il suo governo, ad es. nel terzo stasimo, vv. 852-856, subito dopo la dipartita dell'*eidolon*: ὦ πόποι ἦ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πο- / λισσονόμου βιοτᾶς ἐπεκύρσαμεν, / εὖθ' ὁ γεραιὸς / πανταρκὴς ἀκάκας ἄμαχος βασιλεὺς / ἰσόθεος Δαρεῖος ἆρχε χώρας.

[2] EITREM, pp. 11-12. Lo studioso dubbiosamente individua nella ripetitività stessa del ritornello «a trace of incantation», allineandosi in questo con l'esegesi dello scolio *ad loc.* (p. 190 Dähnhardt): ὡς ἐπῳδῇ δὲ κέχρηται τῷ βάσκε πάτερ ἄκακε. Tale ipotesi è proposta, relativamente ai ripetuti vocativi ed esortativi, già da SCAZZOSO, p. 288, che, tuttavia, non ritiene la magia elemento centrale nel rito (vd. in particolare pp. 292-293). Come già osservato, tuttavia, più che una formula di incantesimo, di cui potrebbero anche esserci tracce, il coro pronuncia un'umile supplica a un sovrano divinizzato. Non affronto in questa sede il dibattito relativo alla rappresentazione eschilea della necromanzia, se essa rifletta costumi greci o persiani, e in che misura. Mi limito a ricordare che soltanto in questo caso, e forse nei perduti *Psychagogoi* di Eschilo (frr. 273-278 R.), abbiamo notizia di una azione di evocazione di defunti, mentre gli altri fantasmi tragici, Clitemestra nelle *Eumenidi* (v. 94) e Polidoro nell'*Ecuba* di Euripide (nel prologo) appaiono senza essere invocati. Sulla questione vd. la recente sintesi di GARVIE, pp. 258-260, con numerosi rinvii bibliografici, tra cui, oltre ad Eitrem e Scazzoso, ricordo LAWSON e BROADHEAD, pp. 302-309.

[3] Cfr. MORITZ, p. 191. La studiosa aggiunge: «in the present case it is [...] the spirit's return which is desired, and both forms of address are found – the general term of relationship, πάτερ, and the

Il ritornello riepiloga dunque in una sintesi efficace e con linguaggio altamente formalizzato il motivo conduttore della supplica: cletico, elogiativo e trenetico (vd. *οἴ*). Discussa è la sua interpretazione metrica, per la quale gli esegeti tendono ad escludere l'interiezione finale, considerandola un *extra metrum*. Sostanzialmente tre sono le proposte di analisi avanzate per la sequenza –⏑⏑⏑⏑⏑⏑–⏑–:

1) vi ravvisano un dimetro giambico Wilamowitz, Schroeder, Kraus, Fleming, Dale, Broadhead e Korzeniewski.[1] Quest'ultimo confronta Soph. *OT* 168 (= 178): ὦ πόποι ἀνάριθμα γὰρ φέρω, –⏑͡⏑⏑⏑͡⏑⏑–⏑–, in contesto giambico. Contro questa analisi Medda obietta che essa comporta nel primo *longum* un'insolita soluzione, che per giunta è strappata e segue un *anceps* lungo:[2] βάσκε πα-, –⏑ | ⏑. Se il parallelo sofocleo individuato da Korzeniewski conferma la possibilità della soluzione nel primo *longum* di un dimetro lirico, meno sicuro sembra ammettere che essa sia strappata;
2) West e Medda individuano un composto docmiaco, formato da cretico (–⏑⏑⏑, in forma peonica) e docmio (⏑⏑⏑–⏑–). Medda, fra l'altro, confronta la stessa sequenza in *Sept.* 157 = 165, ove è clausola di una successione docmiaca.[3] Tale interpretazione fu sostenuta, per la parte finale del verso, già da Seidler e da Hermann[4] e potrebbe avere il vantaggio non solo di evitare la *split resolution* ma anche di richiamare il movimento docmiaco delle sequenze iniziali (vd. *infra*);
3) Garvie estende invece la sequenza fino all'interiezione di lamento finale (–⏑⏑⏑⏑⏑⏑–⏑––), e la analizza come composta da due cretici (in forma peonica) e un baccheo.[5]

king's own name, Δαριάν. Though cries, commands and forms of address are plentiful throughout the song, it is significant that all are collected in the one line which is repeated as refrain».

[1] Wilamowitz, p. 159; Schroeder, p. 21; Kraus, p. 54; Fleming, p. 14; Dale (c), p. 2; Broadhead, p. 292; Korzeniewski (a), p. 52.

[2] Cfr. Medda, pp. 126-128. Questa è una delle condizioni, individuate dalla Parker, in cui il fenomeno della *split resolution* è tendenzialmente evitato: vd. *supra*, p. 125, n. 2. Tale difficoltà è rilevata anche da Fleming, p. 14: «If this colon were truly ia dim, it would be guilty of split resolution». Molto meno attendibile mi sembra l'analisi alternativa che lo studioso di seguito offre, basata sulla colometria del cod. A e comprensiva dell'interiezione finale: «preclausular cho followed by sync ia dim».

[3] West, p. 463; Medda, *ibidem*; quest'ultimo (p. 127, n. 59) segnala anche l'analisi ipodocmio + cretico, che per sbaglio attribuisce a Dale (c), pp. 2-3, e che ritiene meno plausibile a causa della rarità del composto.

[4] Seidler, p. 170, e da Hermann (a), p. 255. Entrambi gli studiosi tralasciano le prime parole, che non riportano, e isolano la sequenza ἄκακε Δαρειάν οἴ. Seidler vi riconosceva un docmio ipercataletto «nisi quis exclamationem οἴ extra versum ponere velit»; quest'ultima ipotesi era poi approvata da Hermann.

[5] Garvie, p. 374.

È opportuno a questo punto precisare quali *cola* precedano nella stanza. Secondo la colometria di **M** e **T**, che è quella maggioritaria, abbiamo: 657 = 665 ⏓––⏓–⏓–; 658 = 666 ⏑⏑⏑–; 659 = 667 –⏑⏑–⏑–; 660 = 668 ⏑––⏑⏑––; 661 = 669 ⏑⏑––⏑⏑––; 662 = 670 ⏑⏑––⏑––; 663 = 671 ⏑⏑–⏑––.[1] I primi due, se uniti come in alcuni testimoni,[2] formano un dimetro docmiaco; seguono un *dodrans* I, interpretabile anch'esso come una forma di docmio e tre sequenze chiaramente di tipo ionico. Il reiziano di v. 663 = 671 ricorre identico in Aesch. *Ag.* 451 = 469 dopo due anaclomeni ed è pertanto ammissibile in questo contesto ritmico: nell'ordine abbiamo pertanto una pericope docmiaca e una ionica. La colometria di queste sequenze è tuttavia discussa e ciascun editore ne propone una diversa suddivisione e interpretazione.[3]

Come anticipato, una proposta di analisi ancora diversa può essere avanzata inserendo, sull'esempio di Garvie, l'interiezione finale nella sequenza di clausola, possibilità per lo più trascurata dalla critica. Nel *colon* così definito, –⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑–⏑––, si potrebbe individuare un decasillabo alcaico, la stessa clausola della precedente coppia strofica (vv. 651 e 656, esaminati *supra*), ma con soluzione del secondo *longum* (-τερ ἄ-). Questo tipo di verso, a sua volta, è interpretabile come una sequenza di natura dattilica; ciò è provato chiaramente dalla responsione, cd. 'impura', documentata nel *colon* finale del *Partenio* di Alcmane (fr. 1 Dav. = 3 Cal.), dove, preceduto da un alcmanio (acataletto), che introduce nella strofe il ritmo dattilico,[4] un decasillabo alcaico si alterna a un alcmanio catalettico: si confrontino i vv. 49 (τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων, –⏑⏑–⏑⏑–⏑––), 63 (ἄστρον ἀϝηρομέναι μάχονται, –⏑⏑–⏑⏑–⏑––) e 77 (ἀλλ' Ἀγησιχόρα με τείρει, –––⏑⏑–⏑––), rispondenti ai vv. 35 (ϝέργα πάσον κακὰ μησάμενοι, –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–) e 91 (ἰρήνας ἐρατᾶς ἐπέβαν, –––⏑⏑–⏑⏑–).

[1] Questo è il testo della strofe senza la clausola: βαλλὴν ἀρχαῖος βαλλὴν / ἴθι ἰκοῦ / ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμ- / βον ὄχθον κροκόβαπτον / ποδὸς εὔμαριν ἀείρων / βασιλείου τιάρας / φάλαρον πιφαύσκων. Antistrofe: ὅπως καινά τε κλύῃς / νέα τ' ἄχη· / δέσποτα δεσποτᾶν / φάνηθι. Στυγία γάρ / τις ἐπ' ἀχλὺς πεπόταται· / νεολαία γὰρ ἤδη / κατὰ πᾶσ' ὄλωλε.

[2] Si tratta dei codd. **KAPd**; vd. FLEMING, p. 13.

[3] Molti esegeti sono concordi nell'individuare, dopo i docmi iniziali, il metro ionico: ad es. SCHROEDER, p. 21; DALE (c), p. 3; KORZENIEWSKI, II p. 34 (cfr. anche KORZENIEWSKI (a), p. 52); FLEMING, p. 14; WEST, p. 463. Altri ne negano invece la presenza a favore di un'interpretazione coriambica delle sequenze centrali (mediante l'opportuno spostamento delle sillabe da un *colon* all'altro): così WILAMOWITZ, *ad loc.*; UNTERSTEINER (a), p. 20; BROADHEAD, p. 292; GARVIE, p. 374. Dale nega peraltro che le due sequenze iniziali siano docmiache, preceduta in questo da Wilamowitz, *ad loc.*: «videtur ab hoc cantico abhorrere dim. dochmiacus». Meno perspicua l'analisi di KRAUS, p. 54, che ritiene la stanza composta in prevalenza da misure dattiliche.

[4] Questa l'analisi metrica dei 14 *cola* della stanza, secondo la messa in pagina del P. Louvre E 3320, che trasmette il frammento: la successione lecizio ed enoplio, ripetuta quattro volte; poi due trimetri trocaici (detti stesicorei), due lecizi e la parte dattilica, con l'alcmanio e la sequenza di clausola che interessa per l'analisi.

Il fenomeno attestato in questo frammento di Alcmane era valutato come una prova della natura dattilica della sequenza già da Fraenkel,[1] che confrontava il decasillabo alcaico con alcune altre sequenze, come il prassilleo, –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏓, in cui l'iniziale andamento dattilico è chiuso da un trocheo. Sulla clausola del *Partenio* in particolare, egli ossservava: «diese Responsion beweist, dass dem Alkman nach voraufgehenden Daktylen (was vielleicht nicht gleichgültig ist) die Reihen –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– und –⏑⏑–⏑⏑–⏑–– gleichwertig waren» (p. 167). Altri esempi in cui il decasillabo alcaico segue dei ritmi dattilici sono Ibyc. fr. 286, 7 Dav. (dopo tre alcmani), e, in tragedia Aesch. *Su.* 846 = 857; *Sept.* 485 = 525; *Ag.* 1007 = 1024 (dopo *hemiepe*). A un alcmanio segue invece un prassilleo in Eur. *Or.* 1300. Alla luce di questi esempi, la clausola –⏑–– va pertanto considerata «als ein legitimes daktylisches Schlussglied».

Queste posizioni sulla natura dattilica del decasillabo alcaico sono poi condivise da Koster, Dale, Korzeniewski, Martinelli, Gentili e Lomiento.[2] Ovviamente, in altri contesti, sostenere l'interpretazione dattilica della sequenza è meno plausibile: ad es. nei versi della poesia eolica, ma anche in casi come Soph. *OC* 1214 = 1227, ove essa chiude tre gliconei, o *El.* 1062 = 1074 e 1081, in una stanza completamente realizzata in sequenze coriambiche.

Se dunque si suppone che il decasillabo alcaico individuato nel ritornello dei *Persiani* sia di natura dattilica, esso documenterebbe un altro caso di dattilo soluto (–⏑⏑⏑͡⏑⏑⏑–⏑––), prossimo a quello, già esaminato, di v. 675.

Quanto all'attendibilità contestuale di questa proposta di analisi, nella stanza non sono presenti altri dattili, ma da un'osservazione globale dello stasimo si deduce che questo genere di metro ricorre nelle stanze contigue: molto probabilmente nei decasillabi alcaici 'regolari' che chiudono la seconda diade (v. 651 δῖον ἀνάκτορα Δαριᾶνα = v. 656 ἔσκεν ἐπεὶ στρατὸν εὖ ποδούχει), sicuramente nelle vicine sequenze dattiliche dell'epodo: vv. 674-675, anch'essi veicolanti l'invocazione a Dario, e poi v. 680. La mia ipotesi è pertanto quella di una serie di rispondenze, sul piano ritmico, fra la clausola di str. / ant. 2, la clausola di str. / ant. 3 e, infine, i *cola* iniziali e finali dell'epodo.

Se l'analisi proposta è attendibile, nella terza diade è riconoscibile una tripartizione, che la articola in una pericope docmiaca, una ionica (meno probabilmente coriambica) e una, infine, dattilica, con una variazione ritmica che consente di focalizzare ancor meglio la solenne epiclesi del ritornello.[3]

[1] Fraenkel (a), pp. 166-171 e 188-189.

[2] Koster, pp. 172-174; Dale (b), p. 194; Korzeniewski (b), p. 79; Martinelli, p. 171; Gentili-Lomiento, p. 107. Diversamente, Gentili, p. 56, interpretava la sequenza –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– in senso gliconico sulla base del confronto con il corrispondente decasillabo alcaico. Questa ipotesi non è però supportata dal contesto dattilico, garantito dal precedente alcmanio.

[3] A favore di una variazione ritmica in tutti i casi di ritornello 'monostico' eschileo si pronunciava già Kranz, p. 130: «In allen diesen Fallen wird der Refrainvers als für sich stehendes Schlußglied der Liedstrophe zugefügt; seine rhythmische Gestalt ist verschieden, ebenso wie die der Strophe».

Qui, fra l'altro, il dattilo soluto sarebbe opportunamente impiegato in corrispondenza del vocativo πάτερ ἄκακε,[1] l'unico nella lunga serie di epiteti riferito non alla maestà del re, ma ad un rapporto con lui più intimo e profondo (vd. *supra*), concetto riaffermato anch'esso nell'epodo, in φίλοισι di v. 674.

Per un parallelo alla sequenza ipotizzata per il ritornello, un esempio tragico potrebbe essere individuato nel *Reso*, al v. 33: ζεύγνυτε κερόδετα τόξα νευραῖς, –⏑⏑⏑⏑⏑⏑–⏑––, che è l'ultimo della strofe. In questo caso l'interpretazione dattilica, che implicherebbe, analogamente, soluzione del secondo *longum*, può essere motivata dal contesto, essendo il *colon* precedente un *hemiepes.*[2]

5. Un'ipotesi sull'apparizione di Dario

A conclusione dell'analisi del testo di Eschilo vorrei proporre un confronto fra il ritornello, βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν· οἴ, e la pericope dattilica dell'epodo, che secondo la mia ipotesi ne riprenderebbe il ritmo: ὦ πολύκλαυτε φίλοισι θανών, τί τάδε δυνάστα δυνάστα (vv. 674-675). In entrambi i casi il sovrano defunto è invocato, ma mentre nel ritornello il coro gli chiede di venire, reiterando le esortazioni della terza coppia strofica, nell'accorata allocuzione dell'epodo manca tale invito. È forse lecito allora ravvisare in questi versi una sorta di didascalia interna al testo, e dedurre che lo spettro avesse fatto il suo ingresso sulla scena mentre il coro lo invocava durante la terza coppia strofica.

A un'ipotesi del genere alludeva già Croiset: «A coup sûr, en écoutant ce chant, le public ému d'une attente à la fois curieuse et craintive, tenait les yeux attachés sur le tombeau. Et, lentement, il en voyait sortir le roi Darius, tel sans doute qu'il venait d'être décrit, enveloppé dans un vêtement somptueux, la tiare au front»;[3] ma anche Moritz, a proposito dell'appellativo πάτερ, osserva come esso sia pronunciato «at the culmination of the appeal [...] when, in the image of Darius' tiara appearing over the tomb [...] there is a sense that the incantation [o, da un altro punto di vista, l'inno cletico] has been effective».[4] Alla stessa congettura accenna poi Hall che, basandosi sulla descrizione dell'abbigliamento del re ai vv. 660-662 (la tiara, ossia il coprica-

[1] In questo caso la *split resolution* in -τερ ἄ- sembra fortemente attenuata dall'unità del sintagma nome + aggettivo.

[2] Per il v. 51, che corrisponde nell'antistrofe, i mss. tramandano μήποτέ τινα μέμψιν εἰς ἔμ' εἴπῃς, –⏑⏑⏑⏑–⏑–⏑––, che non coincide con il v. 33 ed è stato corretto in vario modo (μήποτέ τιν' ἐς ἔμε μέμψιν Lindemann; μήποτ' ἐς ἐμὲ τινα μέμψιν Bothe). Mi occuperò in modo più approfondito di questa occorrenza nel prossimo contributo; per il momento rinvio all'analisi di Pace (a) e Pace (b), pp. 21-23, che tuttavia ipotizza una diversa analisi, difendendo la responsione 'impura'.

[3] Croiset, p. 94.

[4] Moritz, p. 190.

po orientale, e i sandali color croco), ritiene plausibile riconoscervi «a description of what the audience are beginning to glimpse».[1]

Di opinione contraria è Scott, che osserva come nel teatro eschileo non è mai davvero attestato l'ingresso di un personaggio durante l'esecuzione di un canto corale, e, a proposito dei *Persiani*, deduce che «Darius must be seen to enter at the end of this ode, at which point the chorus falls silent in awe before the old king».[2] Tali argomenti riprende ora Garvie per confutare la congettura di Hall.[3] Nella ricostruzione dei movimenti degli attori, tuttavia, bisogna tener conto che l'azione stessa della necromanzia, che si svolgeva durante lo stasimo analizzato, è straordinaria ed eccezionale nei drammi superstiti di Eschilo (vd. p. 136, n. 2). Prima che, nel successivo episodio, il timore reverenziale, renda loro gravoso persino guardare Dario (v. 694: σέβομαι μὲν προσιδέσθαι, nella breve stanza in ionici con cui gli anziani rispondono ai tetrametri del sovrano) e impedisca di narrare gli eventi luttuosi (vv. 701-702: δίομαι δ' ἀντία φάσθαι / λέξας δύσλεκτα φίλοισιν), gli anziani del coro possono aver manifestato nel canto la loro emozionata eccitazione, mentre l'attore che impersonava l'*eidolon* compariva: prima continuando ad esprimere la richiesta (βάσκε πάτερ), poi prorompendo nell'esclamazione αἰαῖ αἰαῖ (era qui che la graduale epifania si completava?), infine rivolgendogli la parola come ad un personaggio ormai presente (ὦ...δυνάστα δυνάστα). Conclusosi lo stasimo, sarebbe subentrato l'atterrito silenzio.

All'ipotesi qui formulata, l'analisi metrica proposta in questo contributo potrebbe offrire, se verisimile, un ulteriore sostegno, poiché definisce sequenze (e quindi ritmi e melodie) insolite e 'stravaganti', cantate durante e subito dopo il momento in cui è immaginato l'ingresso di Dario sulla scena.

Abbreviazioni bibliografiche

ALEXANDERSON = B. ALEXANDERSON, *Darius in the* Persians, «Eranos» 65, 1967, pp. 1-11.

ASHERI = D. ASHERI, *Erodoto. Le Storie*, vol. VIII, commento aggiornato di P. VANNICELLI, testo critico di A. CORCELLA, traduzione di A. FRASCHETTI, Milano 2003.

BELLONI = L. BELLONI, *Eschilo. I Persiani*, Milano 1988 (1994^2).

BERGK = Th. BERGK, *Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae 1843^1. 1853^2. 1867^3 (pars III). 1882^4 (vol. III).

BLOMFIELD = C. J. BLOMFIELD, *Aeschyli Persae*, Cantabrigiae 1818^2.

BOCKSBERGER = S. BOCKSBERGER, *À la gloire des Cléonymides. Les deux poèmes de Pindare pour Mélissos de Thèbes: la 3^e et la 4^e* Isthmiques, «QUCC» 91, 2009, pp. 95-120.

[1] HALL, p. 153.

[2] SCOTT, pp. 214-215, n. 17.

[3] GARVIE, p. 270: «It is, however, doubtful whether in A. there is an entry-announcement within a choral ode». Lo studioso, che rinvia fra gli altri, a TAPLIN, pp. 172-176, ravvisa piuttosto, nella descrizione dell'abbigliamento del sovrano, «a form of subtle preparation».

BROADHEAD = H. D. BROADHEAD, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960.

CAMPBELL = D. A. CAMPBELL, *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, Cambridge, Mass.-London 1991.

CHANTRAINE = P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1968.

CITTI = V. CITTI, *Il linguaggio religioso di Eschilo*, Bologna 1962.

COLLI = G. COLLI, *La sapienza greca*, Milano 1992[2].

CROISET = M. CROISET, *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris 1928.

DALE (a) = A. M. DALE, *The Lyric Metres of the Greek Drama*, Cambridge 1948 (1968[2]).

DALE (b) = A. M. DALE, *Observations on Dactylics*, «WS» 76, 1964, pp. 15-36 (= *Collected Papers*, Cambridge 1969, pp. 185-209, da cui si cita).

DALE (c) = A. M. DALE, *Metrical Analyses of Tragic Choruses II. Aeolo-Choriambic*, «BICS» Suppl. 21/2, London 1981.

D'ALFONSO = F. D'ALFONSO, *Ibyc. 285 PMGF. Una lettura "orientale" del mito dei Molioni*, «AION filol» 17, 1995, pp. 31-68.

DAVIES = M. DAVIES, *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*, vol. I: *Alcman Stesichorus Ibycus*, Oxonii 1991.

DAWE = R. D. DAWE, *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965.

DEGANI = E. DEGANI, *Hipponax. Testimonia et fragmenta*, Leipzig 1983.

DEL GRANDE = C. DEL GRANDE, *La metrica greca*, in *Enciclopedia Classica* vol. V, tom. II, Torino 1952.

DIEHL = E. DIEHL, *Anthologia Lyrica Graeca*, vol. II, Lipsiae 1942[2].

DIELS-KRANZ = H. DIELS-W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 voll., Berlin 1951[6] (rist. anast. Zürich 2004).

DIGGLE = J. DIGGLE, *On the Heracles and Ion of Euripides*, «PCPhS» 20, 1974, pp. 3-36 (= *Euripidea. Collected Papers*, Oxford 1994, pp. 90-136).

DINDORF = W. DINDORF, *Aischyleische chorgesänge nach der Mediceischen handschrift nebst berichtigen texte*, «Philologus» 13, 1858, pp. 457-498.

EDMONDS = J. M. EDMONDS, *Lyra Graeca*, vol. II: *Stesichorus Ibycus Anacreon and Simonides*, London-New York 1924[1] (Cambridge 1931[2]).

EITREM = S. EITREM, *The Necromancy in the* Persai *of Aeschylus*, «SO» 6, 1978, pp. 1-16.

ERCOLANI = A. ERCOLANI, *Figure di suono nei* Persiani *di Eschilo. Una proposta d'indagine*, in R. NICOLAI (cur.), *ΡΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma 2003, pp. 173-199.

FILENI = M. G. FILENI, *Demetrio Triclinio revisore del cod. Laur. plut. 32,2 (L): i* cantica *degli* Eraclidi *di Euripide*, «QUCC» 79, 2005, pp. 1-32.

FLEMING = Th. J. FLEMING, *The Colometry of Aeschylus*, a c. di G. GALVANI, Amsterdam 2007 (riedizione della tesi di dottorato, University of North Carolina, 1973).

FRAENKEL (a) = E. FRAENKEL, *Lyrische Daktylen*, «RhM» 72, 1918, pp. 161-197; 321-352 (= *Kleine Beiträge zur klassische Philologie*, Roma 1964, I pp. 165-233).

FRAENKEL (b) = E. FRAENKEL, *Aeschylus. Agamemnon*, 3 voll., Oxford 1962[2] (1950[1])

FRAENKEL (ERNST) = ERNST FRAENKEL, *Geschichte der griechischen Nomina Agentis auf -τήρ, -τωρ, -της (-τ-)*, 2 voll., Straßburg 1910.

GALLAVOTTI = C. GALLAVOTTI, *Metri e ritmi nelle iscrizioni greche*, Roma 1979.
GARVIE = A. F. GARVIE, *Aeschylus. Persae*, Oxford 2009.
GENTILI = B. GENTILI, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1952.
GENTILI-LOMIENTO = B. GENTILI-L. LOMIENTO, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.
GERBER = D. E. GERBER, *Greek iambic poetry: from the seventh to the fifth centuries B.C.*, Cambridge (Mass.)-London,1999.
GROENEBOOM = P. GROENEBOOM, *Aischylos' Perser*, Göttingen 1960.
HALDANE = J. HALDANE, *'Barbaric cries' (Aesch.* Pers. *633-639)*, «CQ» 22, 1972, pp. 42-50.
HALL = E. HALL, *Aeschylus. Persians*, Warminster 1996.
HERMANN = G. HERMANN, *Aeschyli Tragoediae*, I-II, Berolini 1859[2] (1852[1]).
HERMANN (a) = G. HERMANN, *Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae 1816.
KORZENIEWSKI = D. KORZENIEWSKI, *Aischylos. Die Perser*, 2 voll., Bamberg 1966.
KORZENIEWSKI (a) = D. KORZENIEWSKI, *Studien zu den Persern des Aischylos II*, «Helikon» 7, 1967, pp. 27-62.
KORZENIEWSKI (b) = D. KORZENIEWSKI, *Metrica greca*, Palermo 1998 (ed. orig. Darmstadt 1968).
KOSTER = W. J. W. KOSTER, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde 1953[2].
KRANZ = W. KRANZ, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
KRAUS = W. KRAUS, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie*, I. *Aischylos und Sophokles*, Wien 1957.
LAWSON = J. C. LAWSON, *The Evocation of Darius (Aesch. Persae 607-93)*, «CQ» 28, 1934, pp. 79-89.
LIDOV = J. B. LIDOV, *The Poems and Performances of Isthmians 3 and 4*, «CSCA» 7, 1975, pp. 175-185.
MARTINELLI = M. CH. MARTINELLI, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna 1997[2].
MASSA POSITANO = L. MASSA POSITANO, *Demetrii Triclinii in Aeschyli Persas scholia*, Napoli 1963[2] (1946[1]).
MASSA POSITANO (a) = L. MASSA POSITANO, *Osservazioni sull'edizione eschilea di Demetrio Triclinio*, «Dioniso» 10, 1947, pp. 247-265.
MAZON = P. MAZON. *Eschyle. Les Suppliantes. Les Perses. Les Sept contre Thèbes. Prométhée enchaîné*, Paris 1920.
MCNEAL = R. A. MCNEAL, *Structure and Metaphor in Pindar's Fourth Isthmian*, «QUCC» 28, 1978, pp. 135-156.
MEDAGLIA = S. M. MEDAGLIA, *Note di esegesi archilochea*, Roma 1982.
MEDDA = E. MEDDA, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (Cretico, Molosso, Baccheo, Spondeo, Trocheo, Coriambo)*, «SCO» 43, 1993, pp. 101-234.
MEINEKE = A. MEINEKE, *Aeschyli Persae cum scholiis Mediceis*, Berolini 1853.
MICHELINI = A. N. MICHELINI, *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden 1982.

MORITZ = H. E. MORITZ, *Refrain in Aeschylus: Literary Adaptation of Traditional Form*, «CPh» 74, 1979, pp. 187-213.

MULLACH = F. G. A. MULLACH, *Fragmenta Philosophorum Graecorum*, Parisiis 1883.

NÖTHIGER = M. NÖTHIGER, *Die Sprache des Stesichorus und des Ibycus*, Zürich 1971.

PACE (a) = G. PACE, *Euripide. Reso. I canti*, Roma 2001.

PACE (b) = G. PACE, *Nota metrica a [Eur.] Rh. 32-33 = 50-51*, «QUCC», 60, 1998, pp. 133-139.

PACE (c) = G. PACE, *Eschilo,* Pers. *637-638*, «BollClass» ser. 3, 29, 2008, pp. 59-70.

PAGE = D. L. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.

PALEY = F. A. PALEY, *The Tragedies of Aeschylus*, London 1855^2. 1879^4.

PARKER = L. P. E. PARKER, *Split Resolution in Greek Dramatic Lyric*, «CQ» 18, 1968, pp. 241-269.

PERROTTA = G. PERROTTA, *Simonidea*, «Maia» 5, 1952, pp. 242-270.

PRETAGOSTINI = R. PRETAGOSTINI, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, «RFIC» 100, 1972, pp. 257-272.

PRIVITERA = G. A. PRIVITERA, *Pindaro. Le Istmiche*, Milano 1982.

ROUSSEL = L. ROUSSEL, *Eschyle. Les Perses*, Montpellier 1960.

RUIJGH = C. J. RUIJGH, *À propos de ϝισϝο-* (wi-so-wo), *ἐϝισυ-* (e-wi-su) *et hom.* ἐ(ϝ)εισάμενος, «Minos» 20-22, 1987, pp. 533-544.

SAÏD (a) = S. SAÏD, *Darius et Xerxès dans les* Perses *d'Eschyle*, «Ktema» 6, 1981, pp. 17-38.

SAÏD (b) = S. SAÏD, *Pourquoi Psyttalie ou comment transformer un combat naval en défaite terrestre*, «CGITA» 7, 1992-1993, pp. 53-69.

SCAZZOSO = P. SCAZZOSO, *Il rito regale dell'evocazione nei «Persiani» di Eschilo*, «Dioniso» 15, 1952, pp. 287-295.

SCHMITT = R. SCHMITT, *Die Iranier-Namen bei Aischylos*, Wien 1978.

SCHNEIDEWIN = F. G. SCHNEIDEWIN, *Ibyci Rhegini carminum reliquiae. Quaestionum Lyricarum libri*, Gottingae 1833.

SCHNEIDEWIN (a) = F. G. SCHNEIDEWIN, *Delectus poesis Graecorum elegiacae, iambicae, melicae*, Gottingae 1838.

SCHROEDER = O. SCHROEDER, *Aeschyli cantica*, Lipsiae 1916^2 (1907^1).

SCOTT = W. C. SCOTT, *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover-London, 1984.

SEIDLER = A. SEIDLER, *De versibus dochmiacis tragicorum Graecorum*, pars prior, Lipsiae 1811.

SFORZA = I. SFORZA, *Gli Attorioni Molioni e la categoria del «doppio naturale»: Omero, il mito e le immagini*, «ASNP» ser. 4, 7, 2002, pp. 297-320.

SIDGWICK = A. SIDGWICK, *Aeschyli Tragoediae, cum fabularum deperditarum fragmentis, poetae vita et operum catalogo*, Oxonii 1903.

SIER = K. SIER, *Vorschläge zum Aischylos-Text*, «Hermes» 133, 2005, pp. 409-423.

SMYTH = H. W. SMYTH, *Greek Melic Poets*, London 1900.

SNELL-MAEHLER = B. SNELL-H. MAEHLER, *Pindari carmina cum fragmentis*, Lipsiae 1964^4.

SOMMERSTEIN = A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylus. Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, Cambridge, Mass.-London 2008.

TAPLIN = O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.

TERZAGHI = N. TERZAGHI, *In Aeschyli fabulas. Adnotatiunculae criticae atque hermeneuticae*, «RFIC» 35, 1907, pp. 343-355.

TESSIER (a) = A. TESSIER, *Demetrio Triclinio (ri)scopre la responsione*, in B. GENTILI-F. PERUSINO (curr.), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma 1999, pp. 31-49.

TESSIER (b) = A. TESSIER, *Aeschylus more Triclinii*, «Lexis» 19, 2001, pp. 51-65.

TURYN = A. TURYN, *Pindari carmina cum fragmentis*, Oxonii 1942.

TURYN (a) = A. TURYN, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*, New York 1943 (rist. anast. Hildesheim 1967).

UNTERSTEINER = M. UNTERSTEINER, *Eschilo. Le tragedie*, vol. I: *Supplici, Persiani, Prometeo*, Milano 1947.

UNTERSTEINER (a) = M. UNTERSTEINER, *Eschilo. Le tragedie, Appendice metrica*, Milano 1947.

UNTERSTEINER (b) = M. UNTERSTEINER, *Senofane. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1967². (1956¹).

VERDENIUS = W. J. VERDENIUS, *Mimnermus I 6*, «Mnemosyne» ser. 4, 6, 1953, p. 197.

VÍLCHEZ = M. VÍLCHEZ, *Esquilo. Tragedias I: Los Persas*, Madrid 1997.

WECKLEIN = N. WECKLEIN, *Aeschyli Fabulae* cum lectionibus et scholiis Mediceis... ab H. VITELLI denuo collatis, vol. I: *Textus, scholia, apparatus criticus*; vol. II: *Appendix conjecturas virorum doctorum minus certas continens*, Berolini 1885.

WEST = M. L. WEST, *Aeschyli Tragoediae*, Stutgardiae 1990.

WEST (a) = M. L. WEST, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, Oxford 1971.

WEST (b) = M. L. WEST, *Studies in Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974.

WEST (c) = M. L. WEST, *Hesiod. Works and Days*, Oxford 1978.

WEST (d) = M. L. WEST, *Greek Metre*, Oxford 1982.

WEST (e) = M. L. WEST, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.

WILAMOWITZ = U. VON WILAMOWITZ MÖLLENDORFF, *Aeschyli tragoediae*, Berolini 1914.

WILAMOWITZ (a) = U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin 1910.

WILAMOWITZ (b) = U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

WILAMOWITZ (c) = U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Pindaros*, Berlin 1922.

WILAMOWITZ (d) = U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, *Hesiodos Erga*, Berlin 1928 (rist. anast. 1962).

DANZA E CANTO NEL MIMO ROMANO

Paolo Schimmenti

Abstract

The sources do not show any musical character for the Roman dramatic mime which began to form from the mid-second century B.C. until the age of Caesar, when reached its defined structure in the works of Decimus Laberius and Publilius Syrus. The sources at our disposal do not permit the inference that the dance was among its expressive means. Even before the pantomime was established as a product of import in the year 22 B.C., according to Suetonius, historical and literary sources of the end of the first century b.C., retain the memory of a "pre-pantomimic dance" with a low level of literary consciousness, in which the memory of Etruscan and Italic roots seem combined with motifs and modes of the semi-dramatic lyric known to the Hellenistic stage. We can think, moreover, that, although the singing with musical accompaniment, in the same way of the dance, was characteristic of pantomime and *mimus planipedarius*, a sort of minor mimic performance with function of *embolium* and *exodium*, the singing had no part in the implementation of the classical Roman mimic stage.

La danza e il canto sono generalmente noverati fra i fattori espressivi del mimo romano.

All'inizio del secolo scorso il Reich nel vi capitolo del primo fondamentale studio sul mimo[1] giunse alla conclusione che il dramma mimico fosse l'esito della combinazione, avvenuta nella prima età ellenistica, di mimodia ionica e mimologia dorica, e che avesse ereditato i caratteri specifici di entrambe le preesistenti forme di cui risultava somma. Dall'ascendente ionico, lirico e monodico, espressosi nelle forme della ionicologia, della cinedologia, dell'ilarodia-simodia e della magodia-lisiodia, il mimo avrebbe ereditato il gusto per quella lirica monodica di cui sarebbe per noi esempio, tra gli altri, il *Fragmentum Grenfellianum* e nella quale, per altro, il Wilamowitz, il Crusius e il Leo, negli stessi anni in cui il Reich attendeva al suo studio, riconoscevano il tramite fra le arie della tragedia euripidea e i *cantica* della commedia plautina, secondo la teoria, dal Reich stesso condivisa[2] e successivamente riveduta

[1] H. Reich, *Der Mimus. Ein litterar-entwickelungsgeschichtlicher Versuch*, i/1: *Theorie des Mimus*; i/2: *Entwickelungsgeschichte des Mimus. Grundlinien ihrer Geschichte von den primitiven Anfängen bis in die moderne Zeit*, Berlin 1903 (rist. Hildesheim e New York 1974).

[2] Id., *ibid.*, pp. 531 e 536: «*[...] ging die Mimodie selber aufs große Theater und ward zum mimischen Couplet. Darum erinnern ja auch plautinische* Cantica *an die Mimodie; Plautus wird schwerlich selbst*

dal Fraenkel, della derivazione diretta della lirica monodica delle palliate di Plauto dalla mimodia ionica. A partire dalla II metà del III sec.,[1] e poi per il tramite di Silla, Roma, sempre nella ricostruzione del Reich, avrebbe importato dall'oriente ellenistico il dramma mimico come prodotto destinato alla scena ormai ben definito e costituito nelle sue forme e nei suoi caratteri che, coerentemente con la sua matrice ionica, continuava e esprimersi sulle scene romane anche con il canto e la danza, congeniti al «*große mimische Drama*» ellenistico.[2] Va detto che una trattazione dei caratteri del mimo romano non era nelle intenzioni del Reich, semplicemente perché nella sua concezione un mimo autenticamente romano non sarebbe mai esistito, essendosi i Romani, secondo il Reich, accontentati di riprodurre nei loro teatri quel dramma mimico d'importazione greco-orientale, conservandone modi e caratteri originari: «*Die Lateiner sind, wie überall, auch hier die Nachahmer*».[3]

A distanza di un decennio Ferdinando Bernini[4] individuava con certezza nella danza e nel canto accompagnato da musica i caratteri formali fondamentali del mimo romano, derivando questa conclusione dalla lettura di fonti come, in particolare, il passo contenuto nel capitolo *De poematibus* del III libro della *Grammatica* di Suetonio-Diomede[5] sulla *separatio mimorum*, sulla rivendicazione, cioè, da parte dei mimi del primato della propria funzione scenica, in conseguenza di un processo di affinamento di competenze professionali specialistiche che finì per riguardare ogni ruolo dei *greges* comici.[6]

Nella sua *Storia del teatro latino* il Paratore aveva parlato di un'evoluzione del mimo nel senso della «prevalenza della coreografia e della danza sulla parola», e della commistione di recitazione, canto e danza,[7] quando a metà de-

zuerst die Mimodie als Canticum *in seine Komödien aufgenommen haben; das hat er der hellenischen mimischen Hypothese abgesehen*».

[1] D'ora in avanti le date non seguite dalla sigla d.C. si intenderanno a.C.

[2] Sui *cantica* cfr. Id. *ibid.* pp. 531, 536, 548, 559, 710; sulla danza in particolare cfr.p. 57 n. 1: «*[...]* Saltare *ist aber der gewöhnliche Ausdruk für mimische Aktion [...]*», e pp. 475-478.

[3] Id. *ibid.* 558 «*Es giebt keine selbständige Entwickelung im Mimus außerhalbb der griechischen. Die Lateiner [...]*».

[4] F. Bernini, *Studi sul mimo*, «Ann.R.Sc.Normale Sup.Pisa. Filosofia e filologia» 26 (1915); sua è anche la voce *Mimo* dell'Enciclopedia Italiana.

[5] Diom. *gramm.* III pp. 491 (30)-492 (14), Keil, Leipzig 1857 [= Suet. *frg.* pp. 11 (18)-12 (11), Reifferscheid, Leipzig 1860; CGF I 1, pag. 61 (249-264)].

[6] Bernini, *Studi [...]*, cit., pp. 65-68; sul carattere musicale del mimo vedi cfr pp. 67-73 e 77.

[7] E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, 22-23: «A lungo andare questo [*sc.* imitazione della vita reale, recitazione senza maschera, parti femminili sostenute da donne] comportò [...] la prevalenza della coreografia e della danza sulla parola, secondo un'evoluzione che si sorprende già nella lingua greca, in cui il μῖμος, nella sua accezione di "istrione", finirà per significare anche il ballerino. Perciò nell'età in cui è possibile il controllo delle testimonianze non sembra più legittimo parlare di un solo tipo di mimo, ma di un mimo recitato, di uno cantato, di uno danzato; e pur tenendo presente che il mimo più vicino alla tradizione [...] è un misto di queste tre forme,

gli anni 60 il Bonaria, nell'introduzione alla sua edizione critica dei frammenti mimici romani, pensò, per il mimo che prese a strutturarsi a partire dalla II metà del II sec. a.C. e che si espresse compiutamente in età cesariana nell'opera di Decimo Laberio e Publilio Siro, a una «forma regolare» che avesse previsto «una precisa alternanza di parti cantate, danzate e parlate»:[1] «fattori espressivi», quelli del canto e della danza, della cui incidenza, però, il Giancotti nel suo *Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro* avrebbe rimarcato la difficile valutabilità.[2]

Più recentemente il Cicu ha ritenuto che il canto fosse componente fondamentale e organica al mimo di Laberio, ma con maggiore cautela si è espresso nei confronti della danza, giungendo però a ipotizzare – come già il Paratore – l'esistenza di un mimo saltatorio diverso dal pantomimo, anzi suo concorrente,[3] e nella parte della *Storia del teatro* dedicata al teatro romano, a proposito del mimo che a partire dalla metà del II sec. assumeva forme definite e complesse sul modello dei generi drammatici maggiori, si legge di una partitura musicale di canto e danze, e di canto e danza come due delle doti interpretative caratteristiche dell'attore mimico.[4]

Ma, come a me sembra, nessuna delle testimonianze in nostro possesso[5] consente di istituire un nesso fra mimo romano della metà del II sec. e del I sec. e danza, compresa la notizia riportata da Festo sul *mimus ad tibicinem saltans*,[6] che per altro riporta alla fine del III sec. Pare invece verosimile istituire un nesso fra la danza e, prima ancora che con il pantomimo, con quella che definiremo *saltatio* prepantomimica più che, con il Cicu, mimo saltatorio.

non si può fare a meno di registrare anche un mimo danzato, da cui la parola è scomparsa, e che finirà per far concorrenza alla *fabula saltica*, preannunciando il trionfo del pantomimo in età imperiale»

[1] M. Bonaria, *Romani mimi*, Roma 1965, p. 2; vedi anche p. 3 «Dopo il prologo, come nella drammatica tradizionale, vi dovevano essere *diverbia*, o parti dialogate, e *cantica*, o parti liriche».

[2] F. Giancotti, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze 1967, p. 39: «E le proporzioni dei vari fattori espressivi dei mimi – recitazione, gesticolazione, canto, danza, eccetera – non sono determinabili, né saranno state costanti nei vari luoghi e tempi, probabilmente neppure nelle varie fasi di attività di un medesimo autore. Oltre al prologo, elementi compositivi del mimo erano parti dialogate (*deverbia*) e parti cantate (*cantica*)».

[3] L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari, Gallizzi, 1988, pp. 48, 54. 107-108, 112-113 (sui *cantica*); pp. 66 (sulla danza); pp. 181-194 (sul mimo saltatorio).

[4] Gianna Petrone, *Il Mimo*, in *Storia del teatro. I Greci – I Romani*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 497 e 500. W. Beare, *I Romani a teatro*, traduzione di M. De Nonno, Roma-Bari 2005[5] (*The Roman Stage*, London 1950, 1955[2]), p. 181, parla di minime tracce di metri lirici per i mimi di Laberio; in precedenza C. J. Grysar, *Der römische Mimus*, «SAAW» XII 2, (1854), p. 257, aveva negato l'esistenza di *cantica* nei mimi romani.

[5] Cfr. *Fasti mimici et pantomici* in Bonaria, *Romani mimi*, cit., 169-271.

[6] Vedi Id., *Romani mimi*, cit., 35, e qui n. 76.

Sarà opportuno premettere che il quadro dei rapporti fra le forme drammatiche lirico-coreutiche ellenistiche, su base strumentale, monodiche e semidrammatiche – il *Singspiel* ellenistico del Leo – e il mimo romano è difficilmente riconducibile a schemi e risoluzioni, a causa sia della non semplice definizione delle varie forme di spettacolo astrofiche e monodiche proliferate in età ellenistica, costituite da brani cantati e non di rado danzati con il sostegno dell'accompagnamento della musica strumentale, e di cui si ha, per altro, un'idea vaga,[1] sia per lo stato delle fonti sul mimo romano, di cui sono pervenute notizie, numerose per la verità, ma per lo più marginali, spesso vaghe e contraddittorie, talvolta non pienamente attendibili.

D'altra parte, come ricorda il Fraenkel,[2] possiamo immaginare che un dramma comico come il mimo godesse, conformemente alla sfera di soggetti assegnatigli e alla loro stilizzazione, di una grande libertà di riadattamento per quanto attiene alla ripresa e al perfezionamento di forme di spettacolo lirico-coreutiche.

Alcune notizie su queste artistiche e «svariate esecuzioni *a solo* di canti lascivi (in cui entravano danza e vivace mimica) diffusissime in età allenistica»[3] apprendiamo dai *Sofisti a banchetto* di Ateneo, 620d-621d, che attinge direttamente o indirettamente a studi di Aristosseno e Aristocle. Esse compaiono, per altro, nella commedia plautina[4] in contesti diegetici e deittici, nei quali, cioè, il pubblico vedeva realizzate in atto quelle danze di cui i personaggi parlavano, come la famosa *cantio cinaedica* o *Ionica* nel finale festoso e orgiastico dello *Stichus*, come nel finale del *Persa* o nell'ultima lunga monodia comastica di Pseudolo.[5] Questi pezzi per flauto concepiti come accompagnamento al canto monodico e alla danza vivace e espressiva; queste *cantiones* cinediche

[1] P. Maas, Σιμῳδοί, Paulys R.E. (1927), *s.v.*; L. Cicu, *Problemi [...]*, cit., pp. 48-49. E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922, pp. 330-332 e 368-370 (= Id., *Elementi plautini in Plauto*, trad. it. di F. Munari, Firenze 1960, pp. 315-316 e 349-350).

[2] Fraenkel, *Plautinisches [...]*, cit., p. 366 (= Id., *Elementi [...]*, trad. cit., p. 347).

[3] Id., *ibid.*, p. 369 (= Id., *Elementi [...]*, trad. cit., p. 349).

[4] Il Fraenkel, *Plautinisches [...]*, cit., p. 368 n. 1 (= Id., *Elementi [...]*, trad. cit., p. 348 n. 1) riteneva che i versi sui movimenti di danza fossero opera di Plauto, sovrapposti al brano originale; vedi però G. D'Anna, *Il finale del Dyskolos e il teatro plautino*, «RCCM» i 3 (1959), pp. 298-306, e p. 303, sulla presenza nel teatro di Menandro di finali simili ai tre plautini qui citati e sull'ipotesi che essi siano contaminati.

[5] *Stich.* 758-761 e 768-769: *postidea loci / si hoc eduxeris, proinde ut consuetu's antehac, celeriter / lepidam et suavem cantionem aliquam occupito cinaedicam / ubi perpruriscamus usque ex unguiculis. [...] Redde cantionem veteri pro vino novam. / Qui Ionicus aut cinaedicust, qui hoc tale facere possiet?*; *Persa* 804 e 824-826: *Vin cinaedum novom tibi dari, Paegnium? / [...] Nequeo, leno, quin tibi saltem staticulum olim quem Hegea / faciebat. [...] Me quoque volo / reddere, Diodorus quem olim faciebat in Ionia*; *Pseud.* 1272a-1274b: *sed postquam / exurrexi, orant med ut saltem. / Ad hunc me modum intuli illis satis facete, / nimis ex discipulina, quippe ego qui / probe Ionica perdidici*, Leo, Berlin 1896. Vedi anche Hor. *carm.* iii 6, 21-22, Shackleton Bailey, Stuttgart 1985: *motus doceri gaudet Ionicos / matura virgo [...]*.

e ioniche plautine, non possono essere state molto dissimili dall'ilarodia e dalla magodia descritte da Ateneo: «nelle recitazioni dei virtuosi del canto nei generi meno seri lo σχινίζεσθαι καὶ πάντα ποιεῖν τὰ ἔξω κόσμου [Ath. 621c], ha esattamente la stessa parte che ha nelle sfacciate danze eseguite dagli schiavi plautini sul modello degli *Ionici* o *cinaedici*». Continua il Fraenkel: «è molto verisimile che nelle rappresentazioni dei virtuosi greci e semigreci, dei lisiodi, dei magodi e in tutte le analoghe forme di spettacolo comico –in gran parte certamente importate – che possono essere esistite in città italiche, Plauto abbia trovato larga materia d'ispirazione, talvolta forse anche per particolari di contenuto dei suoi brani lirici, ma molto più spesso per il trattamento complessivo della recitazione e della danza in detti brani e specialmente per la parte metrico-musicale [trad. it. Munari]».[1]

Per ciò che attiene alle specie mimiche, *saltatio* è termine da ricondurre all'ambito non del mimo ma del pantomimo, cioè di quella *fabula saltica*[2] drammatica nella quale l'attore, *lusor mutus*,[3] si esprimeva unicamente mediante il codice coreutico, la mimica e l'attitudine del corpo,[4] e in cui il *gestus* orchestico e la musica strumentale "a programma" prevalevano sui *verba* del testo poetico.[5] L'azione del pantomimo aveva il sostegno ritmico e armonico dell'accompagnamento di musica strumentale, e fuori scena le voci di un coro o di un solista scandivano, illustravano e commentavano l'evolversi della vicenda. Il danzatore pantomimico con la danza, il gesto, la mimica corporea e il portamento convertiva in azione drammatica una sceneggiatura, o anche un testo letterario che negli allestimenti di maggior rilievo poteva essere appositamente commissionato,[6] destinato a voci di

[1] Fraenkel, *Plautinisches [...]*, cit. p. 370 (= Id., *Elementi [...]*, trad. cit., p. 350).

[2] W. Kroll, *Salticae fabulae*, Paulys R.E. (1920), *s.v.*

[3] CIL vi, 4886. Vedi anche Macr. *Sat.* iii 14, 11, Willis, Leipzig 1963: *et certe satis constat contendere eum cum ipso histrione solitum, utrum ille [scil. Roscius] saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse [scil Cicero] per eloquentiae copiam sermone diverso pronuntiaret*; Plin *epist.* ix 34, 2, Kukula, Leipzig 1923: *ipse nescio, quid illo legente interim faciam, sedeam defixus et mutus et similis otioso an, ut quidam, quae pronuntiabit murmure, oculis, manu prosequar. sed puto me non minus male saltare quam legere»*; Aug. *mag.* 3, 5 (34-35), Daur, Turnhout 1970: *nam et histriones totas in theatris fabulas sine verbis saltando plerumque aperiunt et exponunt*, e Id., *doctr. Christ*, ii 25, 38 (7-11), Martin, *ibid.* 1952: *Illa enim signa, quae saltando faciunt histriones si natura [...] ualerent non primis temporibus saltante pantomimo praeco pronuntiaret populo Carthaginis, quid saltator uellet intelligi.*

[4] Per la possibilità che il pantomimo eseguisse monologhi lirici cfr Bonaria, *Romani mimi*, cit., p. 11.

[5] Cfr Gianna Petrone, *Tecniche di recitazione* e *Il pantomimo* in *Storia del teatro [...]*, cit., pp. 347-358 e 508-513.

[6] *Vita Lucani* pag. 136 (17-19), Hosius, Leipzig 1913: *Extant eius [...] fabulae salticae xiv*; *Schol. Iuu.* 7, 87, Wessner, Leipzig 1931: *post tantum favorem nisi cantionem inauditam [scil. Statius] pantomimo vendidisset, non habebat unde se sustentaret. salarium enim ob nimiam paupertatem ab eodem consequebatur.*

sostegno scenico[1] e all'accompaganmento musicale, e nel quale i *cantica*[2] potevano alternarsi al parlato.

Per la scena pantomimica le fonti parlano non solo di *saltatio*, ma anche della compresenza di danza e canto accompagnato dalla musica.

Cassio Dione[3] definisce Pilade ὁ ὀρχηστής, e nella satira VI di Giovenale Batillo,[4] successore e omonimo del primo Batillo, è *chironomon Ledam saltans.*[5] Ancora, nel *De magistro* e nel *De doctrina Christiana* di Agostino, alla fine del IV secolo, ma in un contesto riferito a età molto più antica, il dramma pantomimico è definito nella sua componente formale e espressiva essenziale proprio dalla locuzione *saltare fabulam.*[6] L'interazione dei due elementi, danza e canto, è implicita nelle parole di Suetonio[7] sul primato di Pilade di Cilicia,[8] che, insieme a Batillo[9] di Alessandria aveva introdotto nel 22 il pantomimo a Roma, sebbene *veteres ipsi canerent atque saltarent*, e nel sintagma *saltare canticum* nel passo di Macrobio, riferito allo stesso Pilade e al suo disepolo Ila. Per altro il modo pantomimico di resa scenica, per cui l'interpretazione del-

[1] Cfr Suet. *frg.* pag. 22 (3-5), ed. cit.: *Pylades Cilex pantomimus cum ueteres ipsi cantarent adque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit* (a. 22); Petron. 31,7, Mueller, Stuttgart e Leipzig 1995[4]: *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes* e Sen. *apocol.* 13, 4, C. F. Russo, Firenze 1948: *medius erat in hac cantantium turba Mnester pantomimus*; una sorta di pantomimo minore e improvvisato, con coro e danzatore, in Petron. 52, 8-9, ed. cit.: *'nemo' inquit 'vestrum rogat Fortunatam meam, ut saltet? credite mihi: cordacem nemo melius ducit'. atque ipse erectis supra frontem manibus Syrum histrionem exhibebat concinente tota familia [...]*. Alla metà del V sec. risale la testimonianza di Sidonio, *epist.* VIII 9, 2, Halm, München 1961: *merito me cantare ex otio iubes, quia te iam saltare delectat. [...] quod solent chori pantomimorum, qui bono cantu male dictata commendant*, e a quella del VI sec. quella conservata nelle *Variae* di Cassiodoro, IV 51, 9, Fridh, Turnhout 1973: *Pantomimus igitur, cui a multifaria imitatione nomen est, cum primum in scaenam plausibus inuitatus aduenerit, assistunt consoni chori diuersis organis eruditi.*

[2] Macrob. *Sat.* II 7, 13-14, ed. cit.: [...] *cum canticum quoddam saltaret Hylas cuius clausula erat* τὸν μέγαν 'Αγαμέμνονα, *sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. non tulit Pylades et exclamavit e cavea:* σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς. *tunc eum populus coegit idem saltare canticum*. Si noti poco oltre, *ibid.* 16, l'espressione riferita a Pilade: *deposita persona*.

[3] Dio Cassius LV 10, 11, Boissevain, Berlin 1898; vedi anche nell'*Antologia Planudea* Antipatro (di Tessalonica?): Εἰς στήλην Πυλάδου ὀρχηστοῦ, *Anth. Graeca* XIII 290, 3 «χορέυων», Aubreton e Buffière, Paris 1980.

[4] Su questo secondo Batillo cfr. M. Bonaria, *Dinastie di pantomimi latini*, «Maia» 11 (1959), pp. 224-242, pp. 232-233.

[5] Iuv. 6, 63. Su pantomimo e *saltatio* cfr. anche Quint. *inst.* VI 3, 65, Radermacher, Leipzig 1959: *finitione usus est Augustus de pantomimis duobus, qui alternis gestibus contendebant, cum eorum alterum saltatorem dixit, alterum interpellatorem*, e la definizione *saltica* relativa alla *fabula* nel passo della vita lucanea di Vacca.

[6] Aug. *mag.* 3, 5 (34-35); Id. *doctr. Christ.* II 25, 38 (7-11). Fra le fonti tarde vedi anche J. Bayet, *Les vertues du pantomime Vincentius*, Alger 1956, e in *Libyca. Archéologie, épigraphie: bullettin du Service des antiquités*, 3 (1995), pp. 103-121, p. 105: *Vincentius hic pantomimorum decus [...] notas qui semper cum saltaret fabulas [...]* (prima del III sec. d.C.).

[7] Suet. *frg.* pag. 22 (3-5), ed. cit.

[8] Su questo primo Pilade vedi. M. Bonaria, *Dinastie [...]* art. cit., pp. 237-239.

[9] Su questo primo Batillo vedi Id., *ibid.*, pp. 231-232.

la vicenda viene affidata al solo *gestus* del pantomimo, essendo rimessa l'esecuzione del testo a voci accompagnate da musici, è probabilmente figurato nella notizia, che sembra quasi eziologica del modo di resa del pantomimo stesso, riportata da Livio VII 2 sulla scelta di Livio Andronico di rappresentare col solo *motus* un testo cantato *ante tibicinem* da altri.

Il verbo *saltare* nella forma transitiva è attestato per la prima volta nella V satira di Orazio[1] – *Cyclopa saltare* – e definisce con il complemento diretto la figura e il tema della danza. Quest'indicazione è altre volte sostituita da una formula più generica,[2] o può trovarsi riferita piuttosto all'accompagnamento lirico-letterario subordinato all'azione del pantomimo, come nel caso dell'espressione *canticum saltare* di Macrobio, o in quella di Petronio *odaria saltare.*[3]

Nel II libro dei *Saturnalia* Macrobio[4] dà notizia di 3 drammi pantomimici interpretati da Pilade e da Ila non dopo il 18, anno dell'espulsione dall'Italia dei due danzatori per volere di Augusto su richiesta del pretore urbano.[5] I soggetti dei drammi sono evidentemente tratti dal repertorio tragico: Ἀγαμέμνων,[6] *Oedipus, Hercules furens*. Del desiderio espresso da Nerone di esibirsi nei *ludi* e, in particolare, di essere *saltaturus Vergili Turnum*[7] siamo informati da Suetonio, così come di un allestimento pantomimico intitolato a Leda e interpretato da Batillo Iuniore veniamo a conoscenza con il verso citato della VI satira di Giovenale.[8]

Ma Virgilio e Orazio, già prima della data fissata dalla tradizione per l'introduzione del pantomimo a Roma per opera di Pilade e Batillo in età augustea, conservano memoria e tramandano la nozione di una danza mimetica, che, da quanto possiamo ricavare dai riferimenti contenuti nei loro versi, doveva aver avuto, quanto meno nel loro dotto immaginario, un elementare, ridotto impianto drammatico. Apparentemente priva di supporto testuale, essa era verosimilmente consistita nella pura contraffazione orchestica di

[1] Hor. *serm.* I 5, 63, Shackleton Bailey, Stuttgart 1985: *pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat.*

[2] È questo il caso di espressioni come: Ov. *trist.* II 519: *saltata poemata* e V 7b, 1: *carmina quod pleno saltari nostra theatro*», Hall, Leipzig 1995; Suet. *Cal.* 57, 4, Ihm, Leipzig 1908: *pantomimus Mnester tragoediam saltavit, quam olim Neoptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum Philippus occisus est, egerat*; Macr. *Sat.* II 7, 13-14: *canticum saltare* (2 vv.).

[3] Petron. 53, 11, ed. cit.; espressione resa dal Marmorale con: «danzare al suon di canzonette».

[4] Macr. *Sat.* II 7, 12 e 15-16.

[5] Cfr. Suet. *Aug.* 45, 4.

[6] Il testo del dramma è apparentemente in lingua greca, a giudicare dal tenore del resoconto, e in particolare dalle parole τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα che indicano la figura che il danzatore avrebbe dovuto realizzare.

[7] Suet. *Nero* 54, 1.

[8] Vedi inoltre Fronto *epist.* pag. 154 (ll. 15-17), van den Hout, Leipzig 1988: *ut histriones, quom palliolatim saltant, caudam cycni, capillum Veneris, Furiae flagellum eodem pallio demonstrant*; e *Hist. Aug.* [Lampr.] 17, 5, 4, Peter, Leipzig 1884: *agebat praeterea [scil. Heliogabalus] domi fabulam Paridis ipse personam Veneris subiens.*

un personaggio e di una circostanza famigliari alla memoria collettiva, tratti dal patrimonio culturale e narrativo mitico, ritratti evidentemente in coerenza con la codificazione letteraria e iconografica, non di rado di tono giocoso e, comunque, ricca di motivi rituali e simbolici.

Nella v ecloga –ecloga dalle movenze pantomimiche[1] – Menalca celebra l'apoteosi di Dafni e ha la visione degli onori che gli verranno tributati. Parte essenziale nel rito avranno gli elementi del vino e del canto; inoltre Alfesibeo imiterà *saltantes Satyros*, e agirà evidentemente con una *saltatio* mimetica. Viene inevitabilmente in mente l'associazione fra danza e satiresco già individuata da Aristotele nella *Poetica*: [...] σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν [...].[2]

Si potrà notare, di passaggio, come nel caso della danza di Alfesibeo, o delle danze descritte nel I libro dei *Deipnosofisti*, ricorra l'immagine dell'imitazione artistica di altri che sono non genericamente πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας, come possono essere gli imitatori di mestieri o di suoni emessi da strumenti, come più volte accade nella casa di Trimalchione, ma di altri a loro volta artisticamente impegnati nella danza, nella recitazione, nel canto, quasi a modo di «metateatro».[3] È quanto avviene durante la *Cena* petroniana, quando Dedalo assunti i panni dello *scurra* prende a imitare *Ephesum tragoedum*.[4] Allo stesso modo Ateneo, in paragrafi dedicati a forme affini al mimo, ricorda l'abilità e il successo ottenuto dall'italiota Enone nell'imitare Κύκλωπα τερετίζοντα, il Ciclope che intona un motivetto.[5] Di natura molto simile a queste è, poi, l'imitazione ricordata ancora da Ateneo di esecuzioni di prodotti letterari e coreutico-musicali, quali le citarodie e il ditirambo: Στράτων δ'ὁ Ταραντῖνος ἐθαυμάζετο τοὺς διθυράμβους μιμούμενος.[6] La lirica ditirambica assunse progressivamente a partire dalla II metà del v sec. carattere monodico insieme alla tendenza alla mimesi coreutico-melodica.[7]

Il verso di Orazio della v satira, composta fra la primavera del 37 e il 35, costituisce, come ricordato, la prima attestazione latina di *saltare* seguìto dall'accusativo della figura espressa dalla danza, e segue di pochi anni quello vir-

[1] F. Della Corte, *Le bucoliche di Virgilio*, Genova 1985, p. 82.

[2] Aristot. *po.* 1449a 23-24.

[3] Cfr. B. Gentili, *Nuovi aspetti del teatro ellenistico: contaminazione e canto a solo*, in *Storia e civiltà dei Greci*, 9, Milano 1977 (rist. *ibid.* 1996), pp. 361-376: «L'oggetto specifico della presente ricerca è la dimensione per così dire metateatrale, di teatro sul teatro, nella quale si espresse a partire dal III secolo lo spettacolo ellenistico; una dimensione che aveva profonde motivazioni nella realtà culturale, e precisamente nella tendenze espressionistiche dell'arte figurativa, del ditirambo e del canto a solo».

[4] Petron. 70, 13.

[5] Ath. 20a: [...] Οἰνώναν, ὃς καὶ Κύκλωπα εἰσήγαγε τερετίζοντα καὶ ναυαγὸν 'Οδυσσέα σολοικίζοντα [...], Kaibel, Leipzig 1887-1890.

[6] Id. 19f, Kaibel, ed. cit.

[7] Sul ditirambo vedi C. Del Grande, *Ditirambografi greci*, Napoli 1946; G. A. Privitera, *Il ditirambo fino al IV secolo*, in *Storia e civiltà dei Greci*: V, 311-325; i frammenti di Timoteo e Filosseno sono raccolti in D.L. Page, *Poetae melici Graeci*, Oxford 1962, *frgg.* 399-418 e 423-432.

giliano dell'ecloga v sui *saltantes Satyri*. Il contesto oraziano è uno dei più noti. Orazio, con la delegazione diplomatica di cui è al seguito, alla fine del vii giorno di un itinerario iniziato da Roma, superata Capua e ormai in vista dell'Appennino lucano, giunge a Caudio dove, nel corso della cena nella casa di Cocceio, assiste al contrasto evidentemente ludico e ritualmente codificato fra lo *scurra* Sarmento e Messio, Osco, per così dire, di sette generazioni. Inizialmente Sarmento provoca Messio e ne sollecita l'imitazione di una sorta di cavallo selvatico, e insiste perché il rivale danzi come il Ciclope pastore: *pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat.*[1]

Intorno al 20 a.C. Orazio avrebbe indicato nel Satiro e nel Ciclope insieme le figure di una vivace danza mimica, quasi a conciliare l'immagine virgiliana con quella propria già espressa in questa satira: *[scil: qui legitimum cupiet fecisse poema] ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui / nunc Satyrum nunc agrestem Cyclopa movetur.*[2]

Ora, si ha l'impressione che nei primi anni del i sec. d.C. questo tipo elementare e originario di *saltatio*, il cui ricordo è tramandato dai versi di Virgilio e di Orazio, abbia effettivamente subìto un'evoluzione verso la complessità: quella, cioè, del pantomimo.

Ovidio, una prima volta nei *Remedia* e una seconda nel ii libro dei *Tristia*, allude alla frequente *saltatio* di *ficti amantes* e di *poemata.*[3] Non si tratta più di una *saltatio* strutturalmente elementare ma ricca di suggestioni cultuali e simboliche, come lo stato di esaltazione erotico-satiresca e la presenza del vino, costante a partire dal *Ciclope* di Euripide, per continuare con Plauto, nel finale dello *Stichus*, del *Persa*, dello *Pseudolus*, fino a Virgilio e Orazio; di una *saltatio* in cui un unico danzatore riproduce un unico carattere; di struttura essenzialmente monodica e solistica; nella quale i moti e i modi dettati dai ritmi della lirica ionica prevalgono sulla struttura narrativa, quasi inconsistente; in cui la contraffazione del tipo, del soggetto – il Satiro, il Ciclope – e dell'occasione, entrambi tradizionali e ben riconoscibili, prevalgono sull'azione. Dalle espressioni ovidiane traspaiono ormai nuovi contenuti scenici risultanti dalla combinazione, evidentemente, di testo letterario e, verosimilmente, di partitura, visto che non si dà ῥυθμός senza ἁρμονία, ritmo orchestico senza accompagnamento della musica strumentale, e visto, inoltre, che i movimenti di danza artistica e "poietica" sono normalmente correlati al canto, come, per citare alcuni famosi esempi, nella descrizione omerica dell' iporche-

[1] Hor. *serm.* 1, 5, 63, ed. cit. [2] Hor. *epist.* 2, 2, 124-125, Shackleton Bailey, ed. cit.

[3] Ov. *rem.* 753, Kenney, Oxford 1994²: *eneruant animos citharae lotosque lyraeque / et uox et numeris bracchia mota suis. / illic [scil.: in theatris] assidue ficti saltantur amantes:* † *quid caueas, actor, qua iuuet, arte docet* †; *trist.* 2, 519-520, ed. cit.: *en mea sunt populo saltata poemata saepe, / saepe oculos etiam detinuere tuos.*

ma nel palazzo di Alcinoo,[1] come nel corteo delle Muse descritto da Esiodo nella Teogonia,[2] o nell'invito che Apollo rivolge ai giovani nel II inno callimacheo,[3] o, ancora, come avviene nei cori del teatro attico, o nelle scene finali del teatro di Plauto, soprattutto in quella dello *Stichus*. Alle testimonianze di Ovidio si aggiungono, poi, quelle di Seneca il Vecchio, Suetonio, Macrobio, Agostino e Sidonio Apollinare – *chori pantomimorum, qui bono cantu male dictata commendant* – che, attinenti più o meno esplicitamente al pantomimo, portano allo scoperto un vincolo ordinario fra danza e canto;[4] a proposito del quale ultimo, poi, non potremmo dire se, o in quale misura, affidato a un solista o a uno o più cori; se omofonico o polifonico; se recitativo o spiegato: probabilmente l'una o l'altra modalità a seconda delle occasionali esigenze di scena.

Possiamo immaginare per il pantomimo, anche alla luce della testimonianza di Seneca Padre[5] e delle notizie sulla vita e le opere di Lucano e Stazio, sceneggiature e testi letterari di una certa consistenza a sostegno della danza drammatica, dei *motus* della *saltatio*, che rimane elemento essenziale e principe per l'interesse e il successo della singola edizione pantomimica, e di questa specialità drammatica in generale.

Gli intrecci impegnano sulla scena ruoli differenti.[6]

Ovidio fornisce una preziosa indicazione sulla pluralità dei ruoli previsti dal copione pantomimico. La materia degli *scenica adulteria*, caratteristici tanto del mimo quanto del pantomimo, come possiamo evincere da *Tristia* 2, 497-520, impegna i tre ruoli del *cultus adulter*, dello *stultus vir* e della *callida nupta.*[7] Con l'espressione *ficti amantes* ci si riferisce evidentemente a trame d'invenzione presumibilmente affini a quelle del romanzo e dei drammi di Menandro o di quelli a intreccio di Euripide, come l'Elena e l'Ifigenia in Tauride; trame verosimilmente d'intrattenimento e d'ambientazione borghese, forse con una leggera attenuazione, negli ultimi anni del principato augusteo e nei primi del I secolo d.C., degli effetti derivanti dall'originaria vocazione all'evidenza rappresentativa: *nubilis hos [scil.: adulteros] uirgo matronaque uirque puer-*

[1] Hom. θ 254-369.

[2] Hesiodus, *theog.* 63-66; cfr anche Pind. *Isthm.* 2, 7.

[3] Callim. *hymn.* 2, 8.

[4] Sen. *controv.* I *praef.* 8, Müller, Wien 1887: *cantandi saltandique obscena studia effeminatos tenent*; Suet. *frg.* pag. 22 (3-5), ed. cit.; Macr. *Sat.* II 7, 12, ed. cit.; Aug. *mus.* 1, 2, 2, Vecchi, Bologna 1951²: *[...] ad cantandum saltantumque [...] in canendo ac saltando [...]*; Id. *epist.* 91, 5; Sidon. *epist.* VIII 9, 2, ed. cit.

[5] Sen. *suas.* 2, 19, Müller, ed. cit.: *memini auditorem Latronis Arbronium Silonem, patrem huius Silonis, qui pantomimis fabulas scripsit et ingenium grande non tantum deseruit sed polluit [...].*

[6] Vedi Ath. 20e: ὄρχησις ὀγκώδης [...] πολυπρόσωπος, ed. cit.; Macrob. *Sat.* II 7, 18, ed. cit.: *hic [scil Pylades] quia ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quae apud maiores viguit et venustam induxisse novitatem, interrogatus ab Augusto quae saltationi contulisset, respondit [...]* ὀμαδὸν τ'ἀνθρώπων.

[7] Cfr. Cicu, *Problemi [...]*, cit., p. 136.

que / spectat, et ex magna parte senatus adest.[1] Macrobio con una famosa annotazione: *argumenta fictis amatorum casibus referta,*[2] associava i romanzi di Petronio e Apuleio all'opera comica di Menandro; e in particolare, «il romanzo d'amore è, poi, a volte designato come δρᾶμα [...] o *mimus*».[3]

I *poemata saltata* cui allude Ovidio in *Tristia* II 519 sono evidentemente la base letteraria per il pantomimo, che Suetonio dice introdotto a Roma nel 22 a.C da Batillo e Pilade,[4] e che già nel 18 a.C. sappiamo aver subìto nella persona dei suoi interpreti divi i provvedimenti censòri di Augusto,[5] che assisteva agli spettacoli drammatici, pantomimo dell'adulterio compreso,[6] e, allo stesso tempo, non risparmiava Stefanione *qui primus togatas saltare instituit.*[7]

Quel genere di *saltatio* cui già avevano fatto riferimento Virgilio e Orazio aveva una propria pregressa tradizione. Suetonio proprio nella notizia sulla prima introduzione del pantomimo a Roma riconosce l'esistenza di una *cantio* e di una *saltatio* assimilabili al pantomimo ma precedenti al pantomimo stesso, come sottinteso dal *cum veteres ipsi canerent atque saltarent*, e Macrobio nel definire l'opera innovatrice di Pilade parla della *rudis saltatio quae apud maiores viguit*, e, quindi, delle *venustae novitates* che ne determinarono la mutazione. Augusto, inoltre, poteva chiedere informazioni[8] a Pilade su quali fossero i caratteri distintivi di quel suo pantomimo rispetto a quella *saltatio* antecedente il pantomimo proprio. La prima attestazione diretta di quella che potremmo definire *saltatio* prepantomimica, e che anche alla percezione degli antichi sembra essere più un antecedente del pantomimo che una variante "saltatoria"del mimo, potrebbe essere quella plautina contenuta nel *Miles gloriosus* nelle parole del vecchio Periplecomeno: *tum ad saltandum non cinaedus malacus aequest atque ego,*[9] e nelle citate scene delle *commissationes* dello *Stichus*, del *Persa* e dello *Pseudolus.*[10] I motivi legati al vino,[11] alla musica del

[1] Ov. *trist.* II 501-502, ed. cit. [2] Macr. *somn.* I 2, 8, Willis, Leipzig 1963.

[3] M. Von Albrecht, *Storia della letteratura latina: II*, Torino 1955 (Bern-München 1994[2]), p. 1207.

[4] Suet. *frg.*, ed. cit., p. 22, ll. 3-5: *Pylades Cilix pantomimus, cum ueteres ipsi cantarent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit.*

[5] Suet. *Aug.* 45, 4, ed. cit.: *histrionum licentiam adeo [scil. Augustus] compescuit, ut [...]Hylan querente praetore, in atrio domus suae nemine excluso flagellis verberarit et Pyladen urbe atque Italia summoverit, quod spectatorem, a quo exibilabatur demonstrasset digito conspicuumque fecisset.*

[6] Ov. *trist.* II 509-520, 520, ed. cit.: *saepe [scil. saltata poemata] oculos etiam detinuere tuos.*

[7] Plin. *nat* VII 159, Mayhoff, Leipzig 1909: *minus miror Stephanionem qui primus togatas saltare instituit, utrisque ludis saecularibus saltavisse Divi Augusti et quos Claudius Caesar consulatu suo quarto fecit, quando* LXIII *non amplius anni interfuere, quamquam et postea diu vixit.*

[8] Macr. *Sat.* II 7, 18, ed. cit.: *hic [scil. Pylades] quia ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quae apud maiores viguit et venustam induxisse novitatem, interrogatus ab Augusto quae saltationi contulisse, respondit:* "αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπὴν ὁμαδόν τ' ἀνθρώπων".

[9] Plaut. *mil.*666-668, ed. cit.

[10] Id. *Stich.* 736, 755, 757, 774; *Persa* 824; *Pseud.* 1272b, ed. cit.

[11] *Stich.* 699, 705-706, 715 (flautista e vino), 723 (flautista e vino), 774, 769 (danza e vino); *Persa* 771-772, 788, 821-823; *Pseud.* 1250, 1281.

flauto,[1] all'esaltazione erotica, evidente soprattutto nello *Stichus* e nel *Persa*, e in particolare i richiami ai ritmi ionici[2] e alle *cantiones*, che sono *cinaedicae*[3] o più genericamente *Graecae*,[4] concorrono alla composizione della scena di danza. Per ciò che riguarda, poi, la tradizione indiretta, Livio fa risalire al 364 la *saltatio ad tibicinis modos* dei *ludiones* etruschi, e, come ricordato, attribuisce a Livio Andronico la scelta di rappresentare colla sola *actio* il *canticum*, mentre al 212/211 è databile l'episodio che sarebbe all'origine dell'espressione proverbiale nonché rituale per i *parasiti Apollinis in scena*: *salva res, saltat senex*, che apre la raccolta del Bonaria come frammento mimico più antico a noi noto.[5]

Fra gli aspetti che Furio Albino, uno degli interlocutori dei *Saturnalia* di Macrobio, prende in considerazione per confutare quanti – Horo in particolare – proponevano il modello della sobrietà del tempo antico, quello della *saltatio veterum* occupa quasi interamente un capitolo del III libro. Albino ricorda, insieme a quelle di Catone, le parole pronunciate da Scipione Emiliano in un'orazione *contra legem iudiciariam Tiberii Gracchi*, e le cita per dimostrare che, come egli stesso afferma, già a partire dagli eroici anni compresi fra la II e la III guerra punica ragazzi e ragazze delle migliori famiglie romane *in ludum saltatorium commeabant et illic crotala gestantes saltare discebant*. L'Emiliano con disgusto e quasi incredulo riferisce di *ludi histrionum*, di *saltationes*, di *cantiones*, di *cinaedi* maestri di danze e di strumenti musicali a corda come *sambucae* e *psalteria*.[6]

Secondo Cicerone, Sesto Tizio, tribuno della plebe nel 99 a.C. e inviso agli ottimati, era *tam solutus et mollis in gestu* che le sue arringhe parevano avere un che di *saltatio*.

Le qualità di questo *gestus* tanto simile nel giudizio di Cicerone a una *saltatio*, cioè la dinamicità, la scioltezza e la flessuosità del movimento di mani e capo, ricordano molto da vicino quelle che un epigramma attribuisce a Antiodemide, che sappiamo esser stata interprete di lisiodie e aver vissuto a Roma fra la metà del II sec. e l'età augustea.[7] Nell'epigramma composto da

[1] Id. *Stich.* 715, 723, 757, 767-769.

[2] Id. *Stich.* 768-769: *Redde cantionem veteri pro vino novam. / Qui Ionicus aut cinaedicust, qui hoc tale facere possiet?*; *Persa* 824-826: *Sagaristio) Nequeo, leno, quin tibi saltem staticulum olim quem Hegea / faciebat. vide vero si tibi satis placet. Toxilus) Me quoque volo / reddere, Diodorus quem olim faciebat in Ionia*; *Pseud.* 1272b-1274a: «*Pseudolus)[...] orant med ut saltem. / Ad hunc me modum intuli illis satis facete, / nimis ex disciplina, quippe ego qui / probe Ionica perdidici*», ed. cit.

[3] Id. *Stich.* 759-760: «*Sagarinus) celeriter / lepidam et suavem cantionem aliquam occupito cinaedicam*» ed. cit; 768-769 e 772-774; vedi anche *Persa* 804.

[4] Id. *Stich.* 707.

[5] M. Bonaria, *Romani mimi*, cit., p. 35. L'episodio è citato da Festo, pp. 436-438 Lindsay, Leipzig 1913; vedi anche Serv. *Aen.* III, 29 e 8, 110, e Macr. *Sat.* I 17, 25.

[6] Macr. *Sat.* III 14, 7 (=ORF^2 21, 30).

[7] *Anth. Graeca* IX 567, Waltz e Soury, Paris 1974, vv. 3-8: *[...]* ἡ [scil. 'Αντιοδημίς] τακεραῖς λεύσσουσα κόραις μαλακώτερον ὕπνου, / Λύσιδος ἀλκυονίς, τερπνὸν ἄθυρμα μέθης, / ὑδατίνους

Antipatro – all'incertezza se il Sidonio o il Tessalonicese si deve l'ampio spettro cronologico per la datazione della presenza dell'artista a Roma, sebbene si tenda a preferire l'attribuzione al primo e quindi a datare alla metà del II sec. a.C. – si saluta la partenza della lisiodista Antiodemide alla volta dell'Italia «perché con il suo delicato fascino distolga Roma dalla guerra e le faccia inguainare la spada». Ciò che a noi interessa qui rilevare sono le doti fisico-interpretative che il componimento attribuisce alla lisiodista: le braccia di Antiodemide, che è «soave piacere di ebbrezza» e il cui sguardo «è più morbido del sonno», «ondeggiano come l'acqua»; pare tanto morbida nei gesti e flessuosa nei movimenti da sembrare non avere ossa.

Le doti di flessuosità di Antiodemide sono le stesse che nel I libro delle *Metamorfosi* di Apuleio Lucio attribuisce a un *puer* danzatore; anzi, come il corpo della prima sembra non avere ossa, ὀστοῦν οὐ λάχεν, così la *saltatio* del secondo è definita *exossa.*[1]

Nel IV libro Lucrezio si sofferma sugli effetti onirici dei *simulacra* scenici. «Può accadere –spiega – che, così come avviene per altre attività cui la mente si applica assiduamente o con intensità, anche chi è spettatore dei ludi riceva in sogno la visita delle immagini che durante il giorno hanno sedotto nei teatri lo sguardo e occupato il pensiero; può accadere, anzi, che l'impressione subìta dai sensi in tali occasioni sia talmente intensa che a alcuni, anche da svegli, può sembrare di rivedere *saltantis et mollia membra moventis / et citharae liquidum carmen chordasque loquentis / auribus accipere [...].*[2]

In Ovidio ritroveremo lo stesso accostamento di flessuosità delle membra e *saltatio*: *si uox est canta; si mollia bracchia salta*; *illa placet gestu numerosaque bracchia ducit / et tenerum molli torquet ab arte latus.*[3]

Nell'invettiva ciceroniana contro Pisone Cesonino la *saltatio* di Aulo Gabinio, console insieme a Pisone nel 58, assume quasi un carattere orgiastico: questi danza in circolo *nudus in convivio* e la sua casa risuona di canti e del suono dei cembali che accompagnano le danze, con Pisone che, esaltato dal vino, lo assiste.[4]

φορέουσα βραχίονας, ἤ μόνη ὀστοῦν / οὐ λάχεν (ἦν γὰρ ὅλη τοὺν ταλάροισι γάλα), / Ἰταλίην ἤμειψεν, ἵνα πτολέμοιο καὶ αἰχμῆς / ἀμπαύσῃ Ῥώμην μαλθακίνῃ χάριτι; cfr.: Reich, *Der Mimus*, cit., pp. 168, 194 e 344; Bernini, *Studi [...]*, p. 59; E. Wüst, *Mimos*, Paulys R.E. (1932), *s.v.*, c. 1743 ll. 19-22 e c. 1744 ll.50-53 «in der ersten Hälfte des 2. Jhdts»; A. Nicoll, *Masks Mimes and Miracles. Studies in the popular Theatre*, London-Bombay-Sidney 1931 (New York 1963), p. 96; W. Beare, *I Romani [...]*, cit., p. 174 e n. 187; Bonaria, *Romani mimi*, cit, p. 175: «149 a.C.?».

[1] *Diceres dei medici baculo [...] serpentem generosum lubricis amplexibus inhaerere*; la scena è descritta in Apul. *met.* I 4, Helm, Leipzig 1955.

[2] Lucr. IV 962-983, Martin, Leipzig 1969; sul teatro cfr anche *ibid.* 75-89. Su Lucrezio e il teatro vedi L. R. Taylor, *Lucretius and the Roman Theatre*, in *Studies in Honour of G. Norwood*, Toronto 1952, pp. 147-155.

[3] Ov. *ars* I 595, e *am.* II 4, 29-30, Kenney, Oxford 1994[2]

[4] Cic. *Pis.* 22, Müller, Leipzig 1893: *quid ego illorum dierum epulas [...] praedicem? quis te illis diebus sobrium, quis agentem aliquid quod esset libero dignum, quis denique in publico vidit? cum collegae tui do-*

Ancora, abbandono, mollezza del gesto, ebbrezza e accompagnamento di concitate percussioni sono la qualità e le circostanze della *saltatio* della *Copa* pseudovirgiliana.[1]

Esiste, poi, la *saltatio* mimetica menzionata da Velleio Patercolo e riferita agli anni immediatamente successivi al 31 a.C. Essa sembra riunire in sé alcuni degli elementi che abbiamo visto caratteristici della *saltatio* di Gabinio e della *Copa* pseudovirgiliana; si aggiunge qui, però, l'indicazione del tema tradizionale tratto dal repertorio ludico-mitografico, Glauco, che è rappresentato dalla danza in atto: *Plancus [...] cum caeruleatus et nudus caputque redimitus arundine et caudam trahens, genibus innixus Glaucum saltasset in convivio [...].*[2]

Dunque è nota a Roma già prima di Virgilio e Orazio, attestata dalle fonti dirette in nostro possesso a partire dagli ultimi anni del III secolo, una *saltatio* la cui matrice è avvertita come greco-ellenistica, definita cinedica, sostenuta dalle melodie e dai ritmi *Ionici* della lirica astrofica ellenistica, e assimilabile alla lisiodia. In questa *saltatio*, dalle moderate o rituali connotazioni comastiche[3] e essenzialmente solistica, l'elemento letterario è sempre secondario e di complemento, limitato e funzionale al canto e, come possiamo immaginare, propositivo di motivi di repertorio e tradizionali. Si tratta di un elemento letterario accessorio rispetto all'elementare componente strumentale. Essenziale e dominante è, piuttosto, il fattore motorio, mimetico ma non necessariamente drammatico; si intuisce, anzi, che una denotazione più strettamente drammatica interviene in questa *saltatio* come elemento costitutivo dell'esecuzione solo a partire dall'ultimo ventennio del I sec.

L'esecuzione della lirica astrofica e semidrammatica ellenistica, di cui rimane traccia p.e. nel frammento erotico del Grenfell,[4] o nel Λοκρικὸν

mus cantu et cymbalis personaret cumque ipse nudus in convivio saltaret: in quo cum suum illum saltatorium versaret orbem, ne tum quidem fortunae rotam pertimescebat. A proposito del tono orgiastico della descrizione possiamo ritenere verosimile che il citato epigramma di Antipatro di Tessalonica: Εἰς στήλην Πυλάδου ὀρχηστοῦ di *Anth. Graeca* XIII 290, databile agli anni immediatamente successivi al 2 a.C., faccia riferimento a una *fabula saltica* di argomento bacchico-dionisiaco.

[1] *Copa* 1-4, Kenney, Oxford 1966: *Copa Surisca, caput Graeca redimita mitella, / crispum sub crotalo docta mouere latus, / ebria fumosa saltat lasciua taberna / ad cubitum raucos excutiens calamos.*

[2] Vell. II 83, 1-2, Halm, Leipzig 1876.

[3] Sulla connotazione comastica cfr. FRAENKEL, *Plautinisches [...]*, cit., 367 (=ID., *Elementi [...]*. trad. cit. 347-348), secondo il quale in questa lirica semidrammatica ellenistica il «*dionysisch Überschwang*» e la matrice satiresca originaria dei *motus* e delle *cantiones* si conformano e sopravvivono come riadattamento al gusto di una «*bürgerlich Gesellschaft*»: «l'atmosfera del κῶμος, dell'esuberanza dionisiaca, della danza ebbra che scavalca le barriere della disciplina quotidiana[...], è il campo di certe azioni che, sebbene meno sfrenate, meno estatiche, sottratte all'elemento demonico e perciò più ordinarie, tuttavia tradiscono ancora, nell'esaltazione della sensualità e del distacco dalla moderazione d'una società borghese, un ultimo legame con la sublime ebbrezza di quelle feste»,

[4] Herodas, *Mimiambi cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, I. C. CUNNINGHAM, München e Leipzig 2004, pp. 36-38.

ᾆσμα[1] citato da Ateneo, nell'*ostracon* del Κωμάζων[2] e nel finale del *Persa* e dello *Stichus*, era affidata al canto e alla danza di solisti, interpreti ἐξ ὑποκρίσεως di figure tradizionali in determinate e ben riconoscibili situazioni; era mimica, ma non necessariamente drammatica – sull'esempio di Menandro e di Agatone lirica e azione drammatica tendono alla dissoluzione del legame reiproco.[3] Era una lirica priva di responsione strofica e dalla ricca polimetria.[4] Nonio Marcello sintetizza in questa formula il nesso fra la *saltatio* ellenistica e il pantomimo: *cinaedi dicti sunt apud veteres saltatores vel pantomimi.*[5]

Come nota il Gentili[6] l'autore dei *Problemi musicali* individua i caratteri della lirica semidrammatica d'intrattenimento di età ellenistica nel carattere monodico, nell'assenza di responsione strofica, nella ricerca e nell'affinamento dell'efficacia mimetica propria del ritmo e del canto.[7] Istituisce, inoltre, una

[1] Ath. xv 697 b-c, vedi *Herondae mimiambi [...]* edidit O. Crusius. *Accedunt mimorum fragmenta [...]* Leipzig 1914, p. 128.

[2] Herodas, *Mimiambi [...]*, ed. cit., pp. 39-40, *Herondae mimiambi [...]*, ed. cit., pp. 137-138. Non pare che la possibile presenza di due figure dialoganti contraddica la natura sostanzialmente solistica dell'esecuzione cui era destinato il frammento.

[3] Gentili, *Nuovi aspetti [...]*, cit., p. 369.

[4] Cfr. Fraenkel, *Plautinisches [...]*, cit., pp. 328-332 e 367-370 (=Id., *Elementi [...]*, trad. cit. pp. 313-316 e 347-350).

[5] Non. p. 5, ll. 16-28, Lindsay, Leipzig 1903.

[6] B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano arcaico*, Roma 2006, pp. 29, 42-43, 45, 65, 84.

[7] Aristot. *probl.* 918 b 13-29, Ruelle, Leipzig 1922: Διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικαί; ἢ ὅτι οἱ μὲν νόμοι ἀγωνιστῶν ἦσαν, ὧν ἤδη μιμεῖσθαι δυναμένων καὶ διατείνεσθαι ἡ ᾠδὴ ἐγίνετο μακρὰ καὶ πολυειδής; καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα, καὶ τὰ μέλη τῇ μιμήσει ἠκολούθει ἀεὶ ἕτερα γινόμενα. μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον. αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοί· πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνῇδον. μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἑνὶ ῥᾷον ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. διὸ ἁπλούστερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη. ἡ δὲ ἀντίστροφος ἁπλοῦν· ἀριθμὸς γάρ ἐστι καὶ ἑνὶ μετρεῖται. τὸ δ' αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ αντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χορὸς ἧττον μιμεῖται; riporto di seguito la traduzione del Marenghi, Aristotele, *Problemi musicali* a cura di G. Marenghi, Firenze 1957, pp. 39-40: «Perché i *nomoi* non erano composti in forma strofica come gli altri canti corali? La ragione non sarà che i *nomoi* erano eseguiti da solisti e, poiché questi erano capaci di mimesi e in grado di dilungarsi in essa, il canto ne risultava lungo e molteplice nelle sue forme? E però al modo delle parole, anche le melodie seguivano le necessità della mimesi variando di continuo. Ché l'imitazione doveva esser fatta più con le melodie che con le parole. Quindi anche i ditirambografi, dacché son diventati mimetici, non hanno più antistrofe, mentre prima l'avevano. La ragione è che in antico solo i cittadini liberi formavano i cori, e però era difficile che molti cantassero nel modo degli attori di professione, per cui i canti venivano eseguiti su un'unica scala. E difatti è più facile ad un solista che ad un complesso eseguire molte variazioni, e al virtuoso più che a chi mantiene l'ethos. Perciò i loro canti erano più semplici. E il canto antistrofico è semplice: obbedisce ad un numero fisso e viene misurato unitariamente. Per la stessa ragione le monodie degli attori sulla scena non sono antistrofiche, ma tali sono quelle eseguite dal coro: giacché l'attore è un virtuoso e un imitatore mentre per il coro la mimesi è minore».

relazione di reciproca corrispondenza, anche funzionale, fra questi caratteri e le esigenze mimetiche e espressive di quella lirica che, fondata sul mimetismo delle varietà di ritmi e sull'intensità espressiva della melodia, esigeva l'abilità di un solista virtuoso del canto e dell'interpretazione del ruolo. Ricorda ancora il Gentili[1] che nelle iscrizioni relative agli spettacoli drammatici dei Σωτήρια delfici, istituiti nel 278 per commemorare l'intervento di Apollo a difesa del proprio santuario dalla conquista e dal saccheggio dei Celti, questo genere di virtuoso solista, che interpretava «con il canto e l'accompagnamento musicale della cetra o dell'*aulos*» testi e ruoli lirici o drammatici, viene designato con i termini τραγῳδός e κωμῳδός. Sappiamo, per altro, da Ateneo che Aristosseno considerava l'ilarodia-simodia παρὰ τὴν τραγῳδίαν e la magodia-lisiodia παρὰ τὴν κωμῳδίαν.[2]

Non sarà, forse, inutile ossevare che se, da una parte, sono ricorrenti nella tradizione letteraria romana riferimenti relativi a motivi e modalità esecutive riconducibili alla lirica semidrammatica ellenistica, – ionica o cinedica o, con riguardo alla ricostruzione del Reich, mimodica – del παρὰ τὴν τραγῳδίαν e del παρὰ τὴν κωμῳδίαν, dall'altra, in altri autori affiora il ricordo di lontane radici etrusche e italico-campane avvertite come ricordo di residui preletterari, come nella cronaca di Livio VII 2 sui *ludiones ex Etruria* e nella descrizione del convivio caudino della V satira del I libro di Orazio.

La *saltatio* e una forma di *cantio* furono, anche, specialità di un tipo di esibizione di piazza che ebbe nell'imitazione uno dei motivi di maggior richiamo, e che per questo talvolta nelle fonti troviamo genericamente associato al mimo, ma che non deve esser confuso con le forme sceniche del mimo letterario di Laberio e Siro o del pantomimo.[3] Questo genere di spettacolo circulatorio e drolatico, di giocolieri, ammaestratori di animali, saltimbanchi, che raccoglievano intorno a sé *in circulis* all'aperto e nella pubblica via capannelli di spettatori attratti dai trucchi, dalle acrobazie e dalle promesse di prodigi, di cui il passo di Apuleio fornisce un esempio, è dello stesso tipo

[1] B. Gentili, *Lo spettacolo* [...], cit., 43.

[2] Ath. 621c. Cfr. Fraenkel, *Plautinisches [...]*, cit., p. 317 (=Id., *Elementi [...]*, trad. cit., pp. 331-332): «L'affermazione di Aristosseno (Ateneo XIV 621c) τὴν μὲν ἱλαρῳδίαν σεμνὴν οὖσαν παρὰ τὴν τραγῳδίαν εἶναι, τὴν δὲ μαγῳδίαν παρὰ τὴν κωμῳδίαν non si deve intendere come testimonianza d'un παρῳδεῖν [...] dei due generi, ma come costruzione d'un teorico che, colpito dalla differenza di livello stilistico, la simbolizzò abilmente con una formula schematica».

[3] Sul rapporto fra *mimi* e *circulatores* Nicoll, *Masks [...]*, cit., pp. 93-94, e cfr. Plut. *Sulla* 2, 3 e 36, Ziegler, Leipzig 1973: «μῖμοι καὶ γελωτοποιοί»; Nicola Damasceno in Ath. 261c, e Plut. *Ant.* 21: «μῖμοι καὶ θαυματοποιοί»; Nicoll, *Masks [...]*, cit., pp. 35-37, sulla sostanziale identità di *circulatores* e θαυματοποιοί e γελωτοποιοί; sulla progressiva assimilazione della figura dello *scurra* a quella del mimo *circulator* vedi Cicu, *Problemi [...]*, 57-60; vedi, poi, Pollux *onomast.* 6, 123, Dindorf, Leipzig 1824: [γελωτοποιός] ποιητὴς γελοίων [...] μῖμος γελοίων, ποιητὴς αἰσχρῶν ᾀσμάτων, [αἰσχρολόγος].

di quelli che, questa volta al chiuso e in un'accasione conviviale, vengono proposti agli ospiti di Trimalchione nel corso della *Cena*, o a questi molto simile.

In particolare Massa, lo schiavo di Abinna che alle *secundae mensae* fornisce un saggio delle sue qualità di buffone intrattenitore, si è formato, come ricorda con compiacimento il suo possessore, alla scuola dei *circulatores*, cioè alla scuola di «quelli che radunano cerchi di persone nelle piazze», e in virtù di tale apprendistato, continua Abinna, nelle imitazioni, e soprattutto in quelle dei mestieri, non ha pari.[1] Ateneo, da parte sua, rammenta il caso differente di un Iscomaco, che, inizialmente κῆρυξ, divenne un apprezzato interprete di mimi nei teatri, ἐν τοῖς θαύμασιν ὑπεκρίνετο μίμους, grazie al successo che questi aveva ottenuto quando ancora ἐν τοῖς κύκλοις ἐποιεῖτο τὰς μιμήσεις.[2]

Gli imitatori della *Cena* esercitano, o hanno esercitato in passato, l'arte della contraffazione comica di mestieri, come Plocamo, che rimpiange la propria abilità nell'imitare il barbiere,[3] con gesti e pose abituali; o come, ancora, Massa, che sa farsi calzolaio, cuoco, fornaio e che sa imitare la dura vita dei mulattieri;[4] sono in grado di riprodurre suoni naturali, come il verso degli usignoli,[5] o emessi da strumenti, come Trimalchione e Massa[6] che imitano *tubicines* e *choraulas*. Un *imitator* della corte di Tiberio, molto probabilmente un pantomimo, con il delicato compito di allietare i momenti di svago dell'imperatore, «*ce qui ne devait pas être un metier facile*», imitava gli avvocati, rivendicando a sé, forse a torto, il primato dell'invenzione del soggetto forense.[7]

Ma l'esibizione dei *circulatores*, ovvero, secondo la definizione adottata dal Cicu nel classificare varie specie di mimo, il «mimo circulatorio»,[8] è altra cosa che il mimo letterario drammatico, così come, per ricorrere alle parole di Ateneo, il «fare le imitazioni» all'aperto nella pubblica piazza è opera evidentemente ben differente dall'«interpretare ruoli nei mimi» in spazi istituzional-

[1] Petron. 68, 6-7, ed. cit.: *[...] sed ego ad circulatores eum mittendo erudibam. itaque parem non habet, sive muliones volet sive circulatores imitari. desperatum valde ingeniosus est: idem sutor est, idem cocus, idem pistor, omnis musae mancipium*; vedi anche 47, 9: *ego putabam petauristarios intrasse et porcos, sicut in circulis mos est, portenta aliqua facturos*.

[2] Ath. 452f; vedi Reich, *Der mimus [...]*, cit., 526.

[3] Petron. 64, 4, ed. cit.: *quid saltare? quid deverbia? quis tonstrinum?;*

[4] Id. 68, 7 e 69, 4-5, ed. cit.: *tamquam laudatus esset nequissimus servus, lucernam de sinu fictilem protulit et amplius semihora tubicines imitatus est succinente Habinna et inferius labrum manu deprimente. ultimo etiam in medium processit et modo harundinibus quassis choraulas imitatus est, modo lacernatus cum flagello mulionum fata egit [...]*.

[5] Id. 68, 3, ed. cit.: *[...] puer Alexandrinus [...] luscinias coepit imitari clamante Trimalchione subinde: 'muta'*».

[6] Id. 64, 5 e 69, 4-5.

[7] CIL vi 4886 (= ILS 5225): *[...] Caesaris lusor / mutus argutus imitator / Ti. Caesaris Augusti qui / primus invenit causidicos imitari*; per l'identificazione dello specialità di questo *lusor* con il pantomimo vedi V. Rotolo, *Il pantomimo. Testi e studi*, Palermo 1957, p. 90.

[8] Cicu, *Problemi [...]*, cit. pp. 42-71 e n. 34, sul mimo circulatorio. Vedi anche G. Boissier, *Mimus: ii (Rome)*, in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, iii 2, Paris 1904, *s.u.*, 1899-1903.

mente consacrati al teatro. Sono diversi i destinatari; diversa è la consapevolezza e la percezione che *circulatores* e drammaturghi, siano o meno essi stessi attori, hanno del proprio ruolo, e diverse sono le occasioni: civica quella dei *ludi stati* come i *Florales*, cui il mimo drammatico quasi esclusivamente si era consacrato, e personale quella del saltimbanco. Diverse, ancora, possiamo ritenere che fossero le modalità espressive e i valori letterari e drammatici ricercati e posti in essere; inoltre l'ispirazione degli autori delle imitazioni *in circulis* e quello dei mimografi drammatici non risponde alle stesse esigenze, e, ancora, diverse sono le attese del pubblico del saltimbanco, pur geniale, e del drammaturgo, anche modesto. Infine, pur ammettendo un repertorio comico comune, come il solecismo o il travestimento o la parodia, quasi incomparabilmente diversi sono per entrambi sia il modo di porsi in rapporto con la tradizione, sia l'intensità del richiamo esercitato su di essi dai modelli letterari di riferimento, sia le aspettative di sopravvivenza della propria opera. Fra il mimo di piazza, anonimo e affidato alle virtù anche d'improvvisazione del solista,[1] e quello drammatico d'intreccio si possono, certo, riconoscere elementi espressivi congeneri, come la danza, il canto, la mimica, la vocazione scenica stessa, ma, per ricorrere a Aristotele, essi differiscono nei mezzi, p.e. nel grado di elaborazione letteraria delle componenti spettacolari; negli oggetti, p.e. nella riproduzione di azioni e caratteri; nelle modalità di pubblicazione immediata della loro opera, p.e. nella complessità dell'allestimento.

Due frammenti oratòri catoniani[2] citati da Macrobio descrivono, attribuendole a un Marco Celio tribuno della plebe e definito *spatiator* e *Fescenninus*, una serie di azioni che verosimilmente sono ritratte dal repertorio dei *circulatores*: *descendit de cantherio, inde staticulos dare, ridicularia fundere, praeterea cantat, ubi collibuit, interdum Graecos versus agit, iocos dicit, voces demutat, staticulos dat*. Il Cicu si è soffermato e ha illustrato approfonditamente il valore referenziale scenico e farsesco dei movimenti descritti nella sequenza, e i motivi simbolici contenuti in essa:[3] lo smontare dal castrone, la danza staticularia, il canto, la profusa comicità dei detti, i *versus* greci e la flessione della voce. Gli *staticuli* di Marco Celio non devono essere immaginati essere tanto differenti dallo *staticulum* e dai ritmi ionici che Sagaristione e Tossilo nel Persa non possono fare a meno di danzare,[4] e dalle *saltationes* della *Cena*,[5] e ugualmen-

[1] Cicu, *Problemi [...]*, cit., 60.

[2] Cato in ORF² 8, 113-115.

[3] Cicu. *Problemi [...]*, cit. pp. 45-71. Sui *versus Graeci*, a proposito dei quali il Cicu cita *Schol. Pers.* 1, 134, e sulla declamazione di versi praticata dai *circulatores*, vorrei ricordare anche Petron. 64, 5, ed. cit.: *appositaque ad os manu nescio quid taetrum exsibilavit [scil. Plocamus], quod postea Graecum esse affirmabat*, e a proposoto della *mutatio vocis* il *muta* che Trimalchione rivolge a quel *puer Alexandrinus* che imitava il canto degli usignoli, Petron. 68, 3.

[4] Plaut. *Persa* 824-826.

[5] Petr. 52, 8-10, ed. cit.: *'nemo' inquit [...] credo, dixerit non decere gravitatem eius tam humiles ineptias*; Id. 53, 11, ed. cit.: *petauristarii autem tandem venerunt. baro insulsissimus cum scalis constitit,*

te potremmo immaginare l'indecoroso canto del tribuno non così diverso dalla *cantio cinaedica* che Sagarino nello *Stichus* richiede al flautista[1] e dal *canticum* dell'*Aegyptius puer* nella *Cena.*[2]

Ma se da una parte la *saltatio* è la modalità espressiva primaria delle forme pantomimiche e prepantomimiche, e il ricco repertorio del *circulator* ha nelle imitazioni e nella danza motivi di sicuro richiamo, dall'altra le fonti non consentono, come a me sembra, di istituire un nesso fra mimo romano drammatico e *saltatio.*

Uno studioso attento come il Bernini, compreso nel dibattito scientifico allora particolarmente vivo e fecondo sia sulla lunga, complessa storia di un genere drammatico proteiforme e di non semplice definizione come il mimo, dalle sue prime origini in terra elladica fino all'età moderna, sia sull'evoluzione delle sue forme – dibattito che può ora connotarsi in parte quasi come scaturigine della questione, poi ritenuta da altri «priva di agganci col reale», dei legami fra lirica ellenistica e *cantica* plautini –; un profondo conoscitore delle questioni poste in essere dagli studi, e sinceramente convinto dalla propria lettura delle fonti, come il Bernini, fondava la tesi del carattere lirico del dramma mimico romano classico su testimonianze che a mio modo di vedere fornirebbero indicazioni non così confortanti e decisive in questo senso, compresa quella, come vedremo, sul *planipes saltans* – del *planipes* e non del mimo.[3]

Certo, non possiamo escludere definitivamente la presenza di componenti musicali o liriche, ma non sarebbero che incidentali, occasionali, e indifferenti alla costituzione del dramma mimico letterario, cioè di tipo classico laberiano.

Questo aspetto non stupisce. Di Menandro conosciamo il lirismo dei toni; le testimonianze antiche, poi, danno notevole risalto al realismo e alle virtù mimiche, applicate soprattutto agli ἤθη, del suo dramma: *Menander, qui vitae ostendit vitam chartisque sacravit, omnem vitae imaginem expressit;*[4] "ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο;";[5] e il dramma menadreo,

puerumque iussit per gradus et in summa parte odaria saltare; questo tipo di danza *in summa parte* è molto simile a quella descritta in Apul. *met.*1, 4.

[1] Plaut. *Stich.* 760

[2] Petron. 35, 6, ed. cit.: *circumferebat Aegyptius puer clibano argenteo panem... atque ipse etiam taeterrima voce de Laserpiciario mimo canticum extorsit.*

[3] Gell. I 11, 12, Hosius, Leipzig 1903, *Quid enim foret ista re ineptius, si, ut planipedi saltanti, ita Graccho contionanti numeros et modos et frequentamenta quaedam varia tibicen incineret?*, cfr. Bernini, *Studi [...]*, cit., p. 70.

[4] Manil. V 475-476, Goold, Leipzig 1985; Quint. *inst.* X 1, 69, ed. cit.

[5] Aristofane di Bisanzio presso *Syriani in Hermogenem commentaria* II 134, 4, Rabe, Leipzig 1892; cfr anche Don. *de com.* 5, 1-5.

come già Evanzio notava, è parlato, con la riduzione al minimo della recitazione sulla base dell'accompagnamento musicale.[1]

Per venire, ora, al canto, dalla lettura del passo di Suetonio-Diomede[2] sulla specializzazione delle funzioni sceniche di attori e musici derivò al Bernini la certezza conclusiva che in esso le nozioni di mimo e pantomimo si dovessero intendere coincidenti e, inoltre, che lo spettacolo mimico consistesse in «canto accompagnato dalla musica del *pythaules* e del *choraules*». Il passo, dunque, avrebbe determinato «esattamente» quello lirico come uno dei due caratteri fondamentali, insieme a quello solistico come secondo, del mimo romano.[3]

Per giungere a questa duplice conclusione il Bernini premette che la presenza delle parole *canebant* e *pantomimus* nella frase: *pantomimus et pythaules et choraules in comoedia canebant* comporta la necessità di interpretare i termini *pythaules* e *choraules* non come "strumentisti", secondo la normale accezione, ma come "attori-cantanti accompagnati dal *pythaules* e dal *choraules*", cioè «non già i musicanti, ma gli attori che venivano accompagnati da essi, cioè gli attori che cantavano i *cantica* e i coreuti». Il Bernini, poi, troverebbe conferma di questa premessa lì dove, poco oltre, il testo *De poematibus* ricorda la rivendicazione da parte dei mimi della propria specifica, autonoma competenza professionale rispetto alle altre specialità istrioniche: «è evidente – come egli stesso afferma – che, nel termine più generico di *mimus*, l'autore intendeva di comprendere il *pantomimus* e il *mimus* propriamente detto, cioè gli attori che cantavano al suono della musica del *pythaules*».

Il Bernini fonda questa sua premessa su una presunta incoerenza di campi semantici, ovvero sull'inconciliabilità dei termini indicanti strumentisti da una parte e canto dall'altra, compresenti in: *et pantomimus et pythaules et choraules in comoedia canebant*; per cui, in virtù della presenza del termine *pantomimus*, le parole *pythaules* e *choraules* designerebbero "attori che intonano un canto" piuttosto che "strumentisti".

[1] Evanth. *de com.* 3, 1.

[2] Diom. *gramm.* III 491 (30)-492 (14), ed. cit. [= Suet. *frg.* pagg. 11 (18)-12 (11), ed. cit.; CGF I 1, pag. 61 (249-264)]: *primis autem temporibus, sic uti adserit Tranquillus, omnia quae in scena versantur in comoedia agebantur. nam et pantomimus et pythaules et choraules in comoedia canebant. sed quia non poterant omnia simul apud omnes artifices pariter excellere, siqui erant inter actores comoediarum pro facultate et arte potiores, principatum sibi artificii vindicabant. sic factum est* <ut> *nolentibus cedere mimis in artificio suo ceteris separatio fieret reliquorum. nam dum potiores inferioribus, qui in communi ergasterio erant, servire dedignantur, se ipsos a comoedia separauerunt, ac sic factum est ut exemplo semel sumpto usus* [*unus* Suet. *frg* Reifferscheid] *quisque artis suae rem exequi coeperit neque in comoediam venire. cuius rei indicia produnt nobis antiquae comoediae, in quibus invenimus 'acta tibiis paribus aut inparibus aut sarranis'. quando enim chorus canebat, choricis tibiis, id est choraulicis, artifex concinebat, in cantico autem pythaulicis responsabat. sed quod 'paribus tibiis' vel 'imparibus' invenimus scriptum, hoc significat quod, siquando monodio agebat, unam tibiam inflabat, siquando synodio, utrasque.*

[3] BERNINI, *Studi [...]*, cit., pp. 66-68.

Dunque, ricapitolando, nella sua premessa finisce per assimilare e confondere le distinte figure professionali di *mimus* e *pantomimus*, e per fare, inoltre, del primo un attore-cantore.

Ora, oltre che alla modulazione della voce secondo melodia e ritmo come nella normale accezione, *canere*, così come *cantus*, viene comunemente, anche se con minore frequenza, utilizzato con riferimento a strumenti musicali e a strumentisti, per cui non fa meraviglia che il passo in esame attribuisca a strumentisti come il *pythaules* e il *choraules* un "canto" per intendere in realtà il "suono" prodotto dallo strumento musicale.

In Plauto il legame fra *tibicen* e *cantio* o *cantus*, fra flautista e suono che questi produce con il suo strumento, si mostra nei versi citati dello *Stichus*, nella *Casina* e nella *Mostellaria.*[1] Il nesso risulta, poi, evidente nelle *Bucoliche* di Virgilio e nell'*Eneide*. Nella II ecloga Coridone lamenta il disinteresse di Alessi per la vita pastorale: *Mecum una in silvis imitabere Pana "canendo". / Pan primum calamos cera coniungere pluris / instituit [...] nec te paeniteat calamo trivisse labellum.*[2] Nella III Dameta, rispondendo alle accuse mossegli da Menalca, rivendica la legittimità del possesso di un capro, premio per la vittoria riportata su Damone nel canto; ora, è chiaro che per "canto" si intende qui in realtà il suono della *fistula*, o, come riprende Menalca, di una *stipula.*[3] Ancora, nella VI il "canto" con cui Esiodo muove le foreste è ottenuto con il flauto.[4] Talvolta nell'Eneide gli strumenti "cantano", come nel V libro: *tuba canit*, nel libro VIII: *rauco strepuerunt cornua cantu*, e nel IX: *dat tibia cantum.*[5] Nel carme 63 di Catullo Atti incita gli orgiasti a seguirlo *ad domum Cybebes*, «dove risuo-

[1] Plaut. *Stich.* 758-760 e 768; *Cas.* 798-799, ed. cit.: *Age, tibicen, [...] / suavi cantu concelebra [...]*; vedi anche *Most.* 933-934, ed. cit.: *[...] neque tibicinam cantantem [...] audio.*

[2] Verg. *ecl.* 2, 31-34, Ianell, Leipzig 1930; cfr. Ov. *met.* XI 153-154, Anderson, Leipzig 1977: *Pan ibi dum teneris iactat sua carmina nymphis / et leve cerata modulatur harundine carmen.*

[3] Verg. *ecl.* 3, 21-37, ed. cit.: *D.) An mihi cantando victus non redderet ille, / quem mea carminibus meruisset fistula caprum? [...] M.) Cantando tu illum aut umquam tibi fistula cera / iuncta fuit? non tu in triviis, indocte solebas / stridenti miserum stipula desperdere carmen?.*

[4] Id. *ibid.* 6, 69-71, ed. cit.: *hos tibi dant calamos, en accipe, Musae, / Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat / cantando rigidas deducere montibus ornos.*

[5] Id. *Aen.* V 113; VIII 2 e IX 618 ed. cit.; vedi anche VII 513-514, ed. cit.: *[scil. Allecto] pastorale canit signum cornuque recurvo / Tartaream intendit vocem, qua protinus omne / contremuit nemus et silvae insonuere profundae.* Per il canto degli strumenti cfr. anche: Cic. *Mur.* 22, Kasten, Leipzig 1961: *bucinarum cantus*; Id. *S. Rosc.*134, Kasten, Leipzig 1968: *cantu vocum et nervorum et tibiarum[...] tota vicinitas personet*; Catull. 64, 264, Bardon, Stuttgart 1973²: *stridebat tibia cantu*; Hor. *carm.* III 1, 20, ed. cit.: *cytharaeque cantus* e 7, 30: *sub cantu querulae [...] tibiae*; Ov. *am.* III 13, 11 ed. cit.: *praesonuit sollemni tibia cantu*; per il sintagma *signa canunt*, o *iubere signa canere* cfr. Liv. I 1, 7; II 64, 9, Conway e Walters, Oxford 1914: *cornicines tubicinesque [...] canere ante uallum iubet*; III 22, 6; IV 31, 3; VII 40, 10; X 19, 12; X 20, 9; X 40, 14, ed. cit. 1919: *signa canere et clamorem tolli iussit*; cfr. Caes. VII 47, 1 *non audito sono tubae*», Seel, Leipzig 1961, e Vitr. IX 8, 5, Krohn, Leipzig 1912: *bucinae canunt.*

na la voce dei cembali, dove rimbombano i timpani»[1] e *tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo*. Il *quidam* fantasmatico apparso a Cesare è nel racconto di Suetonio *harundine canens*.[2]

Quando Massa nella *Cena* imita i *tubicines*, *succinente Habinna et inferius labrum manu deprimente*, e i *choraulas*, è evidente che la sua esibizione riguarda la contraffazione del suono prodotto dai loro strumenti.[3] Trimalchione aveva in precedenza commentato le evoluzioni dei giocolieri dichiarando la sua predilezione per gli spettacoli di *tubicines* aggiungendo le indicazioni fornite al suo flautista: *choraulen meum iussi Latine cantare*. Il Marmorale nel commento alla sua edizione della *Cena* traduce il sintagma *Latine cantare* con «suonare musica latina».[4]

Dunque nel testo di Suetonio-Diomede non esiste incoerenza semantica fra i termini che significano gli strumentisti, cioè *pythaules* e *choraules* da una parte, e il *canebant* dall'altra, perché quest'ultima espressione si riferisce piuttosto al suono degli strumenti, e dunque non pare affatto necessario interpretare i termini *pythaules* e *choraules* come attori che cantavano accompagnati da *pythaules* e *choraules*; i due termini significano entrambi gli "strumentisti", e *canere* è riferito al "suono" prodotto dai loro strumenti. I motivi per la premessa vengono quindi meno: nel passo in oggetto *pantomimus* è utilizzato a significare "attore che interpreta lo spettacolo pantomimico", e *pythaules* e *choraules* col significato di "strumentisti".

Per il Bernini l'interpretazione della parola *pantomimus* con il significato di "attore che canta al suono della musica"[5] è passaggio necessario per giungere alla conclusione cui egli mira soprattutto: quella, cioè, secondo cui il mimo è attore che canta «accompagnato dalla musica del *pythaules* e del *choraules*». Infatti, come si ricorderà, egli dava per acquisita sulla base della lettura del passo la coincidenza del significato dei termini *mimus* e *pantomimus*, e di conseguenza l'interpretazione della parola *mimus* come "attore che canta al suono della musica degli strumentisti". Una assimilazione, questa, che non mi pare avere fondamento e che sembra piuttosto una forzatura.

Nel paragrafo del *De poematibus* nel quale il Bernini ritiene di rintracciare una fondamentale prova della «concezione» lirica «che del mimo avevano gli

[1] Catull. 63, 21-22; riporto la linea 21 nella traduzione del Della Corte, CATULLO, *La poesia*, a c. di F. DELLA CORTE, Milano⁶ 1996, p. 117.

[2] Suet. *Iul.* 32, 1; il Casorati, Suetonio, *Vita dei Cesari* a cura di F. CASORATI, Roma 1995, p. 47, traduce: «[...] che suonava il flauto». Per il sintagma *canere* con l'indicazione dello strumentale vedi Ov. *met.* I 676-677, ed.cit.: *pastor [...] structis cantata avenis*, e 683-684: *iunctisque canendo / [...] harundinibus [...]*, e XI 161-163: *calamis agrestibus insonat ille / barbaricoque Midan (aderat nam forte canenti) / carmine delenit*; Tac. *ann.* XIV 60, 2, Koestermann, Leipzig 1965: *Eucaerus, natione Alexandrinus, canere per tibias doctus*: per *doctus* cfr. Hor. *serm.* I 10, 19, ed. cit.: *doctus cantare Catullum*; Ov. *am.* II 4, 25-30, ed. cit.: *[...] tam doctas quis non possit amare manus?*

[3] Petron. 69, 4-5.

[4] Id. 53, 12-13.

[5] BERNINI, *Studi [...]*, cit., p. 66.

eruditi latini», Diomede non identifica il mimo con il pantomimo e, soprattutto, non fa del mimo un canto accompagnato da musica strumentale.

Secondo il Bernini l'epigramma sepolcrale del μόναυλος e αὐλητής Teone datato al III secolo «fa fede che il mimo era accompagnato dal monaule».[1] Nell'epigrafe Teone è definito μίμων ἐν θυμέλῃσι χάρις.

"Θυμέλη" designa per sineddoche lo spazio dell'orchestra.[2] I "timelici" sono inoltre i "musici teatrali", e, ancora, "*thymelici* / θυμελικοί", dalla fine del IV secolo sono definiti gli agoni musicali e coreutici ospitati nel perimetro dell'orchestra, e di invenzione corinzia. Questi consistono nell'esibizione agonale di auleti, aulodi, citaristi, citarodi, danzatori, poeti epici, e, introdotti per la prima volta in teatro da Demetrio del Falero, omeristi e rapsodi.[3]

Secondo la testimonianza di Flavio Giuseppe «timelica» era detta la sezione ἐν τῇ μουσικῇ degli agoni editi da Erode il Grande a Gerusalemme negli anni 20 del I sec.[4] A Roma memoria di *ludi thymelici* è conservata nel commentario epigrafico dei *Ludi saeculares* augustei.[5] Il programma delle giorna-

[1] BERNINI, *Studi [...]*, cit., p. 69. L'epigrafe è citata da Ath. 176 c-d.

[2] Vedi Pratina in Ath. 617 c, ed. cit.: τίς ὁ θόρυβος ὅδε τί τάδε τὰ χορεύματα; τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;; Phryn. *ecloga*, 142, RUTHERFORD, *The new Phrynicus*, London 1881: Θυμέλην· τοῦτο οἱ μὲν ἀρχάιοι ἀντὶ τοῦ θυσίαν ἐτίθεσαν οἱ δὲ νῦν ἐπὶ τοῦ τόπου ἐν τῷ θεάτρῳ ἐφ οὗ αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ ἄλλοι τινὲς ἀγωνίζονται. σὺ μέντοι, ἔνθα μὲν κωμῳδοὶ καὶ τραγῳδοὶ ἀγωνίζονται, λογεῖον ἐρεῖς. ἔνθα δὲ οἱ αὐληταὶ καὶ οἱ χοροὶ, ὀρχήστραν μὴ θυμέλην; Suida, *s.u.* Σκηνή.

[3] Ath. 620 b-c e 350 b. Sugli agoni timelici: I. FREI, *De certaminibus thymelicis*, diss., Basel 1900; sulla differenza fra agoni scenici e timelici vedi anche F. ROBERT, *Thyméle. Recherches sur la signification et la destination des monuments circulaires dans l'architecture religieuse de la Grèce*, Paris 1939; cfr anche *Sylloge inscriptionum Graecarum*, Leipzig 1915[3], 457 (*Technitarum de Museis Thespiensium decretum, Thespiae* a. 250 *circa*) pp. 697-698, ll. 15-21: τὸν ἀγῶνα τὸν ἐν τῷ Ἑλικῶνι γινόμενον ταῖς Μούσαις στεφανίτην εἶναι τὸν θυμελικὸν τόν τε τῶν αὐλητῶν καὶ αὐλῳδῶν καὶ κιθαριστῶν καὶ κιθαρῳδῶν καὶ ἐπῶν ποητῇ; vedi W. ALY, Θυμελικοὶ ἀγῶνες, Paulys R.E. (1936), *s.u.*; CICU, *Problemi [...]*, cit., pp. 51-52; Lucian. *salt.* 76, Macleod, Oxford 1980: καὶ ἐπὶ τοῦ παχέος δὲ καὶ πιμελοὺς ὀρχηστοῦ πηδᾶν μεγάλα πειρωμένου, "Δεόμεθα", ἔφασαν, "φεῖσαι τῆς θυμέλης." vedi anche Isid. *orig.* XVIII 47 (*De thymelicis*), Lindsay, Oxford 1911: *Thymelici autem erant musici scenici qui in organis et lyris et citharis praecanebant. Et dicti thymelici quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitum, quod thymele vocabatur.*

[4] Ioseph. Flav. *ant. Iud.* XV 270.

[5] Notizia indiretta di ludi timelici romani deriviamo da Plut. *Fab.* 4, 6, Lindskog e Ziegler, Leipzig 1914 [scil. Φάβιος εὔξατο] θέας δὲ μουσικὰς καὶ θυμελικὰς ἄξειν. I ludi trionfali di L. Anicio Gallo del 167 a.C. editi per celebrare la vittoria sugli Illiri e di cui parla Polibio 30, 22 (14), Büttner e Wobst, Leipzig 1904, citato poi in Ath. 615 a-e, prevedevano l'allestimento di quello che pare essere un grande pantomimo corale che impegna musici e danzatori; l'intento mimetico è testimoniato dall'espressione ποιεῖν ὡσανεὶ μάχην. Per l'occasione Anicio fa disporre una σκηνὴ μεγίστη ἐν τῷ κίρκῳ; sull'interpretazione delle parole di Polibio-Ateneo sulla posizione occupata dagli strumentisti, ἐπὶ τὸ προσκήνιον μετὰ τοῦ χοροῦ, e sulla dislocazione dei figuranti, vedi F.W. WALBANK, *A historical Commentary on Polybius: III*, Oxford 1979, 446-447, (προσκήνιον = σκηνή). Attori timelici (θυμελικοὶ ἄνθροποι) erano presenti a Roma alla corte di Silla, insieme a «attrici di mimi» (μῖμοι γυναῖκες), Ῥώσκιος ὁ κωμῳδὸς καὶ Σῶριξ ὁ ἀρχιμῖμος καὶ Μητρόβιος ὁ λυσιῳδός, come testimoniato da Plut. *Sulla* 36, 1-2, Ziegler, ed. cit.

te della I metà del giugno dell'anno 17 a.C. prevedeva l'edizione dei *ludi Latini*, dei *ludi Graeci astici*, entrambi scenici, e dei *ludi Graeci thymelici*, questi ultimi nel teatro di Pompeo: *nonis Iun. ludi sunt com[missi ... Latini in] theatro ligneo, Graeci thy[melici in theatro Pompei, Graeci astici in theatro quod est in circo Flaminio].*[1] Come apprendiamo da due epigrafi gemelle, una attica e una delfica, su un confronto legale risalente al 117 fra il senato romano e i *collegia artificum Bacchiorum* attici e istmici presso l'anfizionia delfica, e successivamente dalle parole di Vitruvio, i termini "*scenici*" e "*thymelici*", relativi il primo al ruolo degli attori comici e tragici, il secondo ai *reliqui artifices* che si esibivano *per orchestram*, individuano *officia* ormai reciprocamente estranei: "*scenici*" quello degli interpreti dei ruoli drammatici e "*thymelici*" quello di strumentisti e danzatori.[2]

La stessa distinzione tra agoni musicali e scenici si intuisce distintamente nell'articolazione del calendario degli agoni napoletani istituiti nel 2 d.C. in onore di Augusto e ricorrenti ogni quattro anni, gli Ἰταλικὰ Ρωμαῖα Σεβαστὰ ἰσολύμπια, denominati comunemente Σεβαστά – cioè *Augusta* – o Σεβαστὰ ἐν Νέᾳ Πόλει, il cui ordinamento è contenuto in un'epigrafe, lacunosa soprattutto nella parte finale, proveniente da Olimpia, dove si trovava permanentemente esposta.[3] Dopo le gare ginniche e ippiche, e dopo i sacrifici al divo Augusto e la processione al *Caesareum*, avevano luogo in 2 giorni diversi gli σκενικοὶ ἀγῶνες, che impegnavano κωμῳδοί e τραγῳδοί (ll. 55; 56-58, Dittenberger-Purgold), e agoni musicali, nei quali si misuravano in gara αὐληταί e κιθαρισταί (ll. 54-55, 59-60, D.-P.).

Che il programma dei Σεβαστά partenopei prevedesse agoni musicali è confermato da un'epigrafe in IGR I 448, nella quale riusciamo ancora a leg-

[1] CIL VI 32323 (= ILS 5050), ll. 157 e 160-161; cfr. I. B. PIGHI, *De ludis saecularibus populi Romani Quiritium libri sex*, Milano 1941[1], pp. 118 e 228. *Ludi Graeci* e *Latini*, e solo questi, sono contemporaneamente citati anche in CIL XI 3613 (*Caere* 25 d.C.).

[2] *Documenta de lite inter artificum Bacchiorum collegia Atticum et Isthmicum apud Amphictyones Delphicos et senatum Romanum diiudicanda* in *Sylloge Inscriptionum Graecarum* [...] W. DITTEMBERGER, Lipsiae 1915-1924[3], II 704 E, l. 17, p. 325: θυμελικοὺς καὶ σκενικοὺς ἀγῶνας ἐποίησεν (*scil.* ὁ Ἀθηναίων δῆμος, ἁπάντων ἀγαθῶν ἀρχηγὸς); vedi *ibid.* anche 711L (*synodus technitarum Attica Delphis honoratur*, 106-105 a.C.), ll.29 ss.: τὸν θυμελικὸν ἀγῶνα καὶ τὸν σκανικὸν [...] ἐπῶν ποητὰς [...] ῥαψῳδοὺς [...] αὐλῳδὸν [...] κιθαριστὰν [...] αὐλητὰς [...] κωμῳδοὺς [...] ποητὰς σατύρων [...] τραγῳδοὺς [...] ποητὰς τραγῳδιῶν e 728 K (*synodus technitarum ab Atheniensibus Delphos missa laudatur*, 96 a.C.), l. 20; Vitr. 5, 7, 2, Krohn, ed. cit.: *[...]apud eos [scil. Graecos] tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones; itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur*; vedi anche Plut. *Cat. mi.* 46, 3. Sul collegio anfizionico vedi: P. SANCHEZ, *L'amphictionie des Pyles et de Delphes*, Stuttgart 2001, pp. 393-408.

[3] Vedi *Olympia.* [...] herausgegeben von E. CURTIUS und F. ADLER: *V. Die inschriften von Olympia*, bearbaitet von W. DITTEMBERGER und K. PURGOLD, Berlin 1896, n. 56, 118-126, 123; vedi anche L. MORETTI, *Iscrizioni agonistiche greche*, Roma 1953, pp. 175-176; M. MALAVOLTA, *Ludi*, in D.Epigr. Ant.Rom. IV pp. 2005-2098 2085; R. M. GEER, *The Greek Games at Naples*, «TAPhA» 66 (1935), pp. 208-221; D. MORELLI, *Fonti per la storia della Napoli antica*, «PP» 22 (1952), pp. 370-419 e 406-407.

gere (l. 3): «μουσικὸν *[...]*» prima di «ἱππικὸν» e «γυμνικὸν»; in *Supplementum epigraphicum Graecum* XI 1, 923, ll. 18 e 25, è, del resto, attestato il nesso fra i ludi cesarei, quanto meno quelli editi a *Gytheum* nel 15 d.C., e gli agoni timelici.[1] Per questi due tipi di agoni «era previsto – come afferma il Malavolta – un premio in denaro di una certa entità, che variava dalle tremila dracme, cioè denarii, (per flautisti, citaredi, attori comici, attori tragici) alle quattromila (per danzatori e pantomimi)».[2] Ma questa lettura trae origine, se non erro, da una congettura che il Geer aveva proposto nel suo studio sui giochi greci di Napoli,[3] in calce al testo, lì dove affermava a proposito dei premi in denaro corrisposti ai vincitori degli agoni scenici e musicali: «*[...] and pantomimic dancers (prize of 4000 drachmae)*». Egli così spiegava in nota: «*That in vs. 54 we should read* ὀρχη]σταὶ *[...] rather then* κιθαρι]σταὶ *as do the editors is indicated by the victory of the known pantomimist, Apolaustus [...]*». Ammettendo la presenza dei pantomimi nei Σεβαστά di Napoli dovremmo immaginarne l'*officium* come iscritto non nel ruolo degli attori drammatici ma, piuttosto, in quello dei musici. Del resto, a proposito di scritture contrattuali, come risulta evidente da un documento papiraceo[4] del 181 d.C. proveniente da *Hermopolis magna*, parte integrante della compagnia pantomimica è la συμφονία πᾶσα μουσικῶν, per cui l'ingaggio. p.e., di due pantomimi ermopolitani comprende anche quello dei loro musici.[5]

In un epigramma εἰς στήλην Πυλάδου ὀρχηστοῦ attribuito a Antipatro di Tessalonica,[6] contemporaneo di Augusto, e in uno scolio a Giovenale,[7] affiora il legame tra dramma pantomimico e arte timelica.

[1] Ancora in *Supplementum epigraphicum Graecum* [...] A. G. Woodhead, Lyon 1923-2005, 923, ll. 33-36: Οἱ ἔφοροι [...] καὶ ἱερέως [...] ἐγδότωσαν τρεῖς γραπτὰς εἰκόνας [...] καὶ τὰ διὰ θέατρον ἴκρια τῷ χορῷ καὶ θύρας μιμικὰς τέσσερας καὶ τῇ συμφονίαι ὑποπόδια: gli efori dovranno provvedere a che vengano forniti ritratti di Augusto, di Giulia e di Tiberio e accessori come quelli descritti nella linea citata; per il significato di «porte per i pantomimi» cfr. L. Robert, Ἀρχαιολόγος, [gli archeologi sono una specie di mimo drammatico] «REG» 49 (1936), pp. 235-254, pp. 249-251; *ibid.* 249: «*Les préparatifs au théâtre de Gytheion concernent des mimes, un choeur et une orchestre* (συμφονία=«*organized company of artists*»): W.L. Westermann, *The Castanet Dancers of Arsinoe*, «JEA» X 1 (1924), pp. 134-144, 137])». In *Inscriptiones Graecae ad res Romanas pertinentes* [...] R. Cagnat I-[IV], Paris 1906-[1927], I 442, ll. 4 e 10 il nesso fra arte timelica, corauli e pitauli; in CIL VI, 2, 10120, monodiari e corauli sono ricordati come vincitori, «*Actionicae*» dei ludi istituiti a ricordo della vittoria presso Azio e ricordati da Augusto stesso nelle *Res gestae*.

[2] Malavolta, *Ludi*, cit., p. 2085.

[3] Geer, *The Greek Games*, cit., p. 212 e n. 19.

[4] PFlor I, 74 (*Scritturazione di pantomimi e musici*), (5-6).

[5] Una tavola delle somme corrisposte alle varie specialità sceniche, danzatori, musici pantomimi, mimi, omeristi, nell'Egitto ellenistico fra la metà del secondo sec. d.C. e la metà ca. del successivo in Westermann, *The Castanet [...]*, cit., p. 141.

[6] *Anth. Graeca* 13, 290, ed. cit. *supra* n. 29. Qui il pantomimo Pilade viene definito ὁ παμφόνοις χερσὶ λοχευόμενος, «che dà vita alle forme con mani che tutto sanno dire»; cfr. CIG 6305, ll. 2-3: χερσὶν ἅπαντα λαλήσας.

[7] *Schol. Iuu.* 3, 178, Wessner, Leipzig 1941.

Nell'epigramma Antipatro, ricordando un'edizione pantomimica delle Baccanti e un'interpretazione drammatica evidentemente memorabile di Pilade, si esprime con queste parole (vv. 1-2): [...] Βάκχας ἐκ Θηβῶν 'Ιταλὴν ἤγαγε πρὸς θυμήλην; e lo scoliasta, da parte sua, annota: *orchestra spatium in quo saltat pantomimus*. Un'epigramma lapideo dice del pantomimo a memoria del quale era stato inciso: κοσμήσας πᾶσαν θυμέλην.

Ma se, da una parte, percepiamo chiaramente la relazione scenica fra timelica e dramma pantomimico, entrambi ludi orchestici e musicali, dall'altra sappiamo anche che agone drammatico e agone timelico non coincidono;[1] e, in particolare, che le fonti non consentono di cogliere nessi funzionali tra il mimo drammatico e la timelica; anzi, inducono chiaramente a escludere una relazione fra dramma o attori drammatici e le funzioni sceniche esercitate *per orchestram*. Si noti che la teoria del Bernini dell'identità di *ludi thymelici* e *ludi scenici* è fondata anche sulla ricostruzione meramente ipotetica resa dal Müller nel 1880 di un passaggio gravemente lacunoso del *De uerborum significatu* di Festo, che più tardi il Lindsay nella sua edizione rinunciò a ricostituire.[2]

In tal senso credo si possano interpretare le parole incise sulla stele che il mimo etologo[3] Eraclide volle disporre per il sepolcro di Basilla, rinvenuta fra i ruderi del teatro di Aquileia e datata dal Bonaria alla II metà del II secolo a.C (ll.1-7): τὴν πολλοῖς δήμοισι / πάρος πολλαῖς δὲ πόλεσσι / δόξαν φωνάεσσαν ἐνὶ / σκήναισι λαβοῦσαν παντοίης ἀρετῆς ἐν μεί / μοις εἶτα χοροίσι / πολλάκις ἐν θυμέλαις [...].[4] A me pare che il testo dell'epigrafe individui due spazi differenti, la scena e l'orchestra, cosi come avviene in un epigramma dell'Antologia palatina: πολλάκις [...] θυμέλῃσι καὶ ἐν σκηνῇσι,[5] e due applicazioni sceniche, una mimica e un'altra lirico-coreutica, afferenti rispettivamente al primo e al secondo di questi due spazi. Basilla avrebbe, dunque, ottenuto i suoi successi sulle scene nei mimi e spesso nelle orchestre con la danza. Rimane, comunque, evidente nell'epigrafe il riferimento alla scena e alla θυμέλη come a due ambiti di espressione scenica contigui, tanto da rientrare nel repertorio di un unico artista, ma non coincidenti. Plutarco dice di Silla

[1] Malavolta, *Ludi*, cit., p. 2084: [...] varianti dell'ἀγὼν μουσικός possono definirsi l'agone σκηνικός e θυμελικός.

[2] Fest. p. 436 (ll. 24-25), Lindsay ed. cit.: ... *<n>unc ludi, scenicos ... s primum fecisse [...]*»; p. 326 Müller, Leipzig 1880: «*thymelici qui nunc ludi, scenicos olim dicebant, quos primum fecisse [...]*»; cfr. Bernini, *Studi [...]*, cit., pp. 46-47.

[3] Per il mimo etologo cfr. Robert, 'Αρχαιολόγος, cit., pp. 239-241.

[4] CIG III, 6750; IG XIV 2342, e *Additamenta* 704; *Epigrammata Graeca ex lapidibus collecta* [...] G. Kaibel, Berolini 1878, 609 (*Aquileiae in amphithetro*); *Herondae Mimiambi novis fragmentis adiectis* [...] O. Crusius, Leipzig 1914⁵, p. 149; L. Robert, 'Αρχαιολόγος, cit. p. 249 nota 5; W. Peek, *Griechische Versinschriften*, Berlin 1955, I 675; Bonaria, *Romani [...]*, pp. 175-176.

[5] *Anth. Graeca* 7, 21 (3), Σιμίου εἰς Σοφοκλέα, Waltz, Paris 1938.

quanto questi amasse la compagnia di mime, di citariste e di θυμελικοὶ ἄνθρωποι.[1] Forse l'aggettivo «timelici» riferito a «uomini» è denotativo, come il termine «mime» riferito a «donne», di una qualità personale deteriore; ma anche qui, come nell'esempio precedente, a me pare che i 3 termini richiamino altrettanti differenti ambiti scenici, tra cui quello mimico e quello timelico, scenico il primo, orchestico e musicale il secondo.[2]

Quando leggiamo il verso dell'epigramma citato da Ateneo e ricordato dal Bernini sul monaule Teone che accompagna con il suo strumento i mimi ἐν θυμέλῃσι non possiamo non ricordare la notizia di Verrio Flacco riportata da Festo sull'azione scenica del mimo che danzando *ad tibicinem* garantì la continuità dei ludi e preservò, così, l'Urbe dalle conseguenze che le sarebbero derivate per l'offesa recata alla divinità, qui Apollo Medico, in seguito al *nefas* dell'interruzione dei ludi e delle cerimonie dedicatele.[3]

Per cercare di riconoscere a quale tipo di specialità mimica debbano essere ricondotti i mimi dell'epigramma citato da Ateneo, e forse anche il tipo cui allude Verrio-Festo, potrebbe rivelarsi utile ricorrere alla tradizione critico-letteraria varroniana e suetoniana rifusa da Diomede nella sezione *De poematibus* della sua *Ars*,[4] e in particolare alle notizie sui generi drammatici greco satirico e latino atellanico.

Così Diomede descrive le funzioni del dramma satiresco: *Satyrica est apud Graecos fabula, in qua item tragici poetae [...] Satyros induxerunt ludendi causa iocandique, simul ut spectator inter res tragicas seriasque Satyrorum iocis et lusibus delectaretur [...]*»; e con queste parole poco oltre egli definisce l'atellana: «*argumentis dictisque iocularibus similis satyricis fabulis Graecis*».[5]

È ragionevole pensare che la similitudine fra gli *iocularia* atellanici e il carattere del dramma satiresco sia stata indotta dalla funzione moderatrice che i primi, analogamente al secondo, dovevano esercitare in teatro sugli affetti suscitati dalla poesia tragica. Una conferma di questo viene dalla lettura combinata di alcune parole che Cicerone nel 46 a.C. rivolgeva per lettera a Papirio Peto, e di uno scolio alla III satira di Giovenale. Da Cicerone apprendiamo che era uso antico – potremmo dire, sulla base delle fonti, nel periodo compreso fra la I metà del II sec. fino alla I metà del sec. successivo – far seguire alla tragedia il dramma atellanico,[6] che sappiamo aver assunto si di sé funzioni di esodio.[7] Lo scoliasta, d'altra parte, commenta: *exo-*

[1] Plut. *Sulla* 36, 1, Ziegler, ed. cit.

[2] Sul mimo recitato in scena vedi anche Cicu, *Problemi [...]*, pp. 75-77.

[3] Vedi n. 5, p. 158.

[4] Su Varrone e Suetonio fonti di Diomede cfr. *Grammatici Latini* ex recensione H. Keilii: *I. [...] Diomedis Artis gramaticae libri tres*, pp. LIV-LV, Leipzig 1862.

[5] Diom. *gramm.* 3, pag. 491 (4-7), 489 (32)-490 (1-3), Keil, ed. cit. [=Suet. *frg.* pagg. 12 (12-15), 14 (13-14), Reifferscheid, ed. cit.].

[6] Cic. *fam.* 9, 16, 7.

[7] Cfr. p.e. Liv. 7, 2, 11; Suet. *Tib.* 45; Lyd. *de mag.* 1, 40, e Th.L.L., «*Exodium*», *s.u.* (ll. 51-65).

diarius apud veteres in fine ludorum intrabat, quia ridiculus foret, ut quicquid lacrimarum atque tristitiae, quae exissent ex tragicis affectibus, huiusque spectaculi risus detergeret. huius et Lucilius meminit (v. 1264/65 Marx) *"principio exitus dignus exodiumque sequetur"*.[1] Dunque, l'esodio atellanico doveva svolgere nella teoria letteraria le stesse funzioni moderatrici che Diomede attribuiva al dramma satiresco.

Identica a quella dell'esodio è l'applicazione scenica dell'*embolium*, cioè di quel genere di spettacolo, soprattutto orchestico, che viene inserito fra scene o drammi consecutivi. A detta di Cicerone a questi *embolia* doveva essere accostumata Clodia, definita *psaltria*, suonatrice di strumento a corda, perchè, come commenta lo scolio bobiese, *pertinent embolia ad gestus saltatorios*,[2] cioè questi intermezzi hanno carattere orchestico. Possiamo riconoscere, con il Cicu,[3] negli *ioci*, nei *ridicularia*, nelle canzonelle e nei passi di danza che Catone il Censore attribuiva nella citata orazione del 184 al tribuno Marco Celio, buona parte del repertorio dell'esodiario-emboliario, e ritenere che la vivacità imprevedibile, la rapidità, la sovrabbondanza e la varietà, che vorrei definire *per saturam*, dei numeri di quel Marco Celio sia la stessa dei numeri dell'esodiario-emboliario; anzi, che la rappresentazione farsesca di Marco Celio abbia proprio nella figura dell'esodiario-emboliario un suo implicito referente scenico.

Ora, dalla stessa lettera di Cicerone si desume che intorno agli anni Cinquanta del I sec. lo spettacolo mimico finì per sostuire l'Atellana nel suo ruolo di esodio.[4] Ma è fortemente dubbio, direi del tutto inverosimile, che Cicerone potesse riferirsi al mimo drammatico letterario di tipo laberiano, ovvero a quelle Ὑποθέσεις mimiche di cui Plutarco nelle *Quaestiones conuiuiales* attesta la *dignità* letteraria e, contemporaneamente, il μῆκος – parola del lessico critico drammatico peripatetico – la complessità strutturale e la dispendiosità dell'allestimento: [...] ἁρμόζειν δ'οὐδέτερον [scil. μῖμοι-ὑποθέσεις e μῖμοι-παίγνια] οἶμαι συμποσίῳ γένος, τὰς μὲν ὑποθέσεις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχορήγητον [...].[5] Il «mimo» cui allude Cicerone nell'epistola è piuttosto, a mio avviso, il mimo planipedario che, come apprendiamo da un'indicazione etimologica fornita da Diomede, ha proprio nell'orchestra lo spazio scenico di propria pertinenza: *quarta species [scil. poematos dramati-*

[1] Schol. *Iuu.* 3, 175, Wessner, ed. cit.

[2] Cic. *Sest.* 116; Schol. Cic. Bob. 99, 5-11, Hildebrandt, Leipzig 1907: *Clodiam [...] veteres litterae tradunt studiosam fuisse saltandi profusius et inmoderatius quam matronam deceret. Hoc enim significatur isto verbo, quo ait: omnia sororis embolia [scil. Clodius] nouit, quoniam pertinent ad gestus saltatorios.*

[3] Cicu, *Problemi [...]*, cit., pp. 45-71. Per i frammenti dell'orazione cfr. ORF, Enrica Malcovati, Torino 1976[4], p. 47.

[4] Cfr. anche Paratore, *Storia [...]*, cit., 23.

[5] Plut. *Quaest conv.* 712e, Hubert, Leipzig 1938 (*Moralia* IV): Πρόβλημα ή· τίσι μάλιστα χρηστέον ἀκροάμασι παρὰ δεῖπνον.

ci] est planipedis, qui Graece dicitur mimus [...] quod olim non in suggestu scenae sed in plano orchestrae [...] actitabant.

La coincidenza del tratto semantico delle parole *planus*, traslitterazione del greco πλάνος, e *spatiator*, entrambe, insieme alla voce *erro*, relative al vagabondaggio e latrici di implicazioni sociali e di connotazioni etiche deteriori, incoraggia a considerare realmente affini se non identici lo spettacolo descritto da Catone con intenti derisòri e la planipedia, e a attribuire a questa un valore referenziale rispetto a quella descrizione.

Potremmo, così, facilmente concludere che l'esodio, ovvero embolio, mimico prevedesse le stesse modalità e la stessa varietà di numeri che Catone il Censore aveva attribuito alle manifestazioni di indecorosa esuberanza del suo avversario. Il carattere incidentale e simulatamente estemporaneo dell'esibizione esodiaria trova corrispondenza nel movimento d'ingresso – *descendit de cantherio* – che precede la serie di atti ridicoli compiuti da Marco Celio, nella libertà di espressione e nella scelta di tempi e combinazioni – *ubi collibuit* – concessa al suo ingegno. Nella sua dicacità sapientemente e satiricamente farsesca, nella sua efficacia burlesca riconosciamo i modi e lo stile che sappiamo essere propri dell'esodio atellanico. Le fonti, inoltre, individuano nella danza sulle note di uno strumento, a corda o a fiato, un mezzo espressivo di specifica pertinenza dell'intermezzo esodico; e soprattutto nell'orchestra il suo spazio scenico.

A me pare, dunque, per tornare all'epigramma citato dal Bernini fra le fonti che attesterebbero il carattere lirico del mimo, che il genere di mimi che il monaule Teone accompagnava con il suono del suo strumento ἐν θυμέλῃσι fosse di quel tipo che possiamo definire esodiario-emboliario o anche planipedario, e che, dunque, neanche questa testimonianza consenta di ritenere che il mimo drammatico e letterario avesse quel carattere lirico e musicale che, al contrario, a mio modo di vedere, non aveva.[1]

Che fra i numeri a disposizione del planipede esodiario vi fossero anche ritratti di persone in caricatura attraverso una contraffazione mimica di timbri vocali, di espressioni e attitudini, che possiamo immaginare simile a una specie di scimmiottamento, risulta chiaro non solo dal frammento catoniano – *uoces demutat* – ma dalle parole di Cicerone a commento del titolo ingiurioso di *planus* cui egli ricorre in una sua orazione: *contrahit frontem – recordamini fa-*

[1] Nella *Passio S. Genesii*, in *Acta martyrum*, Ruinart, Ratisbona, 1859, l'espressione *magister mimithemelae artis* riferita a Genesio individua una specialità scenica differente dal mimo drammatico classico; una specialità scenica nella quale il gesto mimico è sostenuto dal canto spiegato e che, semmai, conferma il nesso spaziale fra orchestra e dramma musicale definito con parola diversa da mimo. Si noti che l'autore della *passio* ricorre a un termine composito, il cui significato viene illustrato dalla glossa *qui stans cantabat super pulpitum, quod themele vocabatur*; di parere opposto il Bernini, *Studi [...]*, cit. p. 76.

ciem atque illos eius fictos simulatosque uoltus.[1] Ma il mimo planipede con funzioni di esodiario non deve essere confuso con l'interprete del mimo drammatico, e Donato sembra distinguere fra planipedia e mimo: *comoedia autem multas species habet [...] aut mimus aut planipedia.*[2]

Il *mimus ad tibicinem saltans* del resoconto di Festo ha molto in comune con questo mimo planipedario, e come l'esodiario con i suoi intermezzi fra una scena o fra un dramma e l'altro determina una sorta di continuità di rappresentazione, così quel mimo, che gli attori continuano a ricordare con la formula scenica rituale *salua res, saltat senex,* e che prese a esibirsi in un teatro evacuato stante la rappresentazione, anch'essa interrotta, per l'improvvisa minaccia recata alla città da Annibale, garantì la comunità dal crimine nefasto di *intermissa religio*.

Per il resto[3] il Bernini a sostegno della sua teoria sul carattere musicale del mimo cita un passo di Eliano dal lessico Suida, dove la parola mimo non compare neanche. Cita, ancora, Giovanni Crisostomo, l'*Apologia mimorum* di Coricio, al quale, però, «mancava ogni senso critico» e «la precisa percezione dei caratteri differenziali del mimo»,[4] e Esichio, cioè testimoni che non solo vivono fra il III e il VI sec. d. C., ma sull'attendibilità dei quali il Bernini stesso aveva nelle pagine precedenti avanzato serie riserve in quanto autori di «affrettate compilazioni».[5] Lo scolio a Giovenale,[6] poi, che dovrebbe testimoniare dell'esistenza di un mimo corale e femminile non è altro che uno dei tanti esempi del tradizionale disprezzo nei confronti degli spettacoli, degli attori e in particolar modo delle attrici, che la cultura di età tarda e poi cristiana ereditò dalla rigida morale quiritaria e dai motivi polemici dell'oratoria demostenica, prima, e ciceroniana, dopo.

Dunque a mio modo di vedere le fonti non attestano alcun carattere musicale per il mimo drammatico romano classico, per quel mimo letterario[7] che

[1] Cic. *Cluent.* 72, Boyancé, Paris 1953.

[2] Don. *de com.* 6, 1 (1-2), Wessner, Leipzig 1902. Nella definizione che Donato dà della planipedia espressioni come *non cothurno aut socco nituntur [scil actores planipedarii] in scaena aut pulpito* e *[scil. personae habitantes] in plano atque humili loco*, possono suggerire un indiretto riferimento spaziale, e alludere all'esclusiva frequentazione da parte del planipede dell'orchestra rispetto alla scena.

[3] BERNINI, *ibid. [...]*, pp. 68-73.

[4] ID. *ibid.*, p. 72.

[5] ID. *ibid.*, pp. 21, 72 e 103.

[6] Schol. *Iuu.* 6, 250, Wessner, ed. cit.: *tuba, qua committuntur ludi Florales, in quibus meretrices nudatis corporibus per varias artes ludendi discurrunt: nam a Flora meretrice instituti sunt.*

[7] Sulla nozione di letterarietà del mimo di Laberio e Siro vedi BOISSIER, *Mimus: II (Rome)*, in *Dictionnaire*, cit., p. 1905: «A l'époque même où Cicéron s'exprimait ainsi, il se produisait dans le mime le même changement qui s'était produit dans l'Atellane quelques années auparavant: on essayait d'en faire un genre littéraire. C'est très probablement Laberius qui fut l'auteur de cette innovation»; E. WÜST, *Mimos*, Paulys R.E, *s.v.*, Stuttgart 1932, c. 1746 ll. 52-53: «Der literarische M. wie der eines Decimus Laberius [...]»; BEARE, *I Romani [...]*, trad. cit., p. 178 (parole incipitarie del capitolo intitolato «Il mimo letterario»): «Il primo scrittore che diede al mimo forma scritta fu De-

dalla metà del II sec. venne strutturandosi nei modi del mimo di Decimo Laberio e Publilio Siro in età cesariana. Le fonti a nostra disposizione non consentono di ritenere che la danza fosse fra i suoi mezzi espressivi. Prima ancora che il pantomimo venisse istituito come prodotto d'importazione, nel 22 a.C. secondo la tradizione suetoniana, le fonti storiografiche e letterarie della fine del I sec. a.C., cioè Livio, Virgilio e Orazio, conservano memoria di una "*saltatio* prepantomimica" a ridotto grado di elaborazione letteraria, in cui matrici espressive etrusco-italiche paiono combinarsi con motivi e modi della lirica semidrammatica ellenistica diffusa anche attraverso le colonie della grecità d'Italia, stando alla testimonianza di Ateneo, e direttamente attestata nel teatro plautino. Ma, ancora, cenni e riferimenti contenuti già nell'opera di Ovidio consentono di cogliere un'evoluzione verso la complessità strutturale, espressiva e d'allestimento, e, allo stesso tempo verso la normalizzazione delle forme di questa *saltatio* prepantomimica; un processo evolutivo che ebbe il suo esito definitivo nel pantomimo. Possiamo, in ultimo, ritenere che, sebbene il canto con accompagnamento musicale fosse, come la danza, organico alla scena pantomimica e alla specie mimica minore del mimo planipedario con funzione di embolio-esodio, la recitazione cantata con accompagnamento musicale non avesse parte nella realizzazione scenica del mimo.[1]

cimo Laberio [...]»; PARATORE, *Storia [...]*, cit., p. 23, 216: «Quello ch'era accaduto all'atellana nell'età di Silla accadde al mimo nell'età di Cesare: ricevere un'elaborazione scritta da parte di letterati», e 219; GIANCOTTI, *Mimo [...]*, cit., p. 15: «rappresentanti (*scil.* Laberio e Publilio) del mimo letterario, distinto dal mimo popolare», 36: «Oggi essi (*scil.* Laberio e Publilio) si presentano come creatori del mimo letterario latino»; BONARIA, *Romani mimi*, cit., «Nella seconda metà del secondo secolo il mimo si avvia progressivamente verso una maggior complessità strutturale, verso una forma più regolare [...]»; CICU, *Problemi [...]*, cit., p. 99: «Con Laberio il mimo "drammatico" entra dunque nel mondo della letteratura [...]» e p. 106; GIANNA PETRONE, *Il Mimo*, in *Storia [...]*, cit., pp. 501-502: «La dimensione letteraria del mimo è raggiunta nel I sec. con Decimo Laberio e Publilio Siro [...]».

[1] Sarebbe ipotesi, a mio modo d'intendere, ragionevole escludere l'impiego di versi lirici, e considerare tipico e pressoché esclusivo del mimo letterario l'impiego del senario giambico per una recitazione parlata. Questa esclusione non deve, e non può, evidentemente, comportare di necessità l'estromissione di versi di recitativo, di parlato ritmico, come il settenario trocaico, magari per il rapido, *ex transverso*, concitato, caratteristico *exitus* mimico (cfr. CIC. *Cael.* 64-65, Maslowski, Stutgardiae et Lipsiae 1995: *velut haec tota fabella [...] quam est sine argumento, quam nullum invenire exitum potest! [...] mimi ergo iam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, dein scabilla concrepant, auleum tollitur*), o l'ottonario giambico per il «soliloquio». Questo sia perchè il genio creativo del poeta mimografo non rinuncia né alle opportunità creative fornite, anche occasionalmente, dalla materia narrativa, né alle suggestioni letterarie e al reimpiego del patrimonio ritmico plautini; sia in considerazione delle abitudini e delle esigenze di gusto del pubblico romano. Si tratterebbe, però, sempre di versi il cui impegno di resa da parte dell'attore non avrebbe alterato gli equilibri di una specie drammatica come il mimo, in cui l'*actio* gestuale costituiva ininterrottamente il fuoco della scena. Del resto la qualità naturale di *similitudo sermonis* rende il senario il metro d'elezione di un dramma che doveva riprodurre per imitazione, certo anche nei suoi aspetti fantastici e quasi incredibili, il «mimo della vita».

LATINO-PUNICA: UN DOSSIER DA ANALIZZARE

Sergio Sciacca

Abstract

There are three levels in Greek and Latin attitude towards foreign languages and literature: the supercilious attitude of literati who generally admitted only translations of barbarian languages in their own pages and no original text; the practical attitude of administrative and commercial relations where many languages were juxtaposed (as proved by the remains of epigraphic documents); and the practice of playwrights for popular audiences, who admitted whole verses or even long passages in languages as Kanarese or Persian. An analysis of what has been translated by Krahmalkov of the Punic and Neo-Punic sentences in Plautus' *Poenulus*, shows that Roman audiences in the II century B.C. and Latinized Afri in the II-V century A.D. did understand something of the semitic language and had fun of the puns.

I rapporti tra gli abitanti della penisola italiana e quelli dell'estrema propaggine nord-africana protesa verso la Sicilia sono stati così sicuramente attestati dalla storiografia classica e dall'epigrafia da non avere bisogno di alcun richiamo specifico.[1] Le attestazioni letterarie, riprese dai poeti con amplificazioni più o meno accentuate non fanno che estendere la documentazione indiziaria verso secoli ancora più remoti.[2] Generalmente però si è creduto che i contatti tra la cultura fenicio-punica e quelle insediate nella Pe-

[1] Per le Tavole di Pyrgi cfr. adesso J. N. Adams, *Bilingualism and the Latin Language,* Cambridge University Press, 2003, p. 202. Per la *tessera hospitalis* di Gouraya (130 km a ovest di Algeri), TLE 724, cfr. Y. Liebert, *Une inscription latine d'Algérie,* in "Revue des Etudes Latines", (LXXIV), 1996, pp. 38-46.

[2] Basti ricordare il poema di Nevio e l'uso in latino della parola *mapalia* cui A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine,* IV éd. augmentée par J. André, Paris, 2001, s.v. attribuiscono etimo punico o numida (cioè berbero). Il lemma si trova notoriamente in Sallustio, *Bell.Iug.* XVIII, 8 ed è stato studiato dai commentatori antichi a partire da Servio, *Aen.*,I, 421 (cfr.l'apparato critico di A. Ernout, *Salluste* (revu par. J. Hellegouarc'h), Paris, 1996. Anche Erodoto, ricorre parcamente alle parole barbare, come in *Hist.*, II,2 dove afferma che *bekós* significa "pane" in frigio. Questo etimo viene discusso da P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (revu sous la direction de J.-L. Perpillon), Paris 1999, s.v. In ogni caso si tratta di singole voci, inserite negli schemi morfologici delle lingue classiche: *mapalia* come un accusativo neutro plurale dei temi in -ĭ, e *bekós* come un accusativo neutro singolare dei temi in -ĕs. Ben diverso il caso dell'evangelista Marco che in V,41 inserisce una intera espressione aramaica, *Talitha kūmi* "Fanciulla, alzati!" (secondo la lezione dell'Alexandrinus londinese, semplificata nel Sinaiticus, per cui cfr. l'apparato crit. del *Novum Testamentum, Graece* a cura di E. Nestle, bearbeitet von K. Aland, Stuttgart, 1999).

nisola italiana e nelle sue isole maggiori fossero limitati agli ovvi rapporti commerciali senza incidere in modo evidente sulla civiltà letteraria delle rispettive popolazioni.

È abbastanza noto che la civiltà greco-latina non aveva le tendenze esterofile che caratterizzano l'età moderna e che, nonostante gli assidui contatti tra la civiltà greca e quella indo-iranica, i classici greci mostrano disinteresse o addirittura ignoranza delle letterature altrui; così come quelli latini facevano nei confronti delle eventuali manifestazioni letterarie puniche. Al contrario autori di origine estranea al mondo classico, ma ad essa assimilati, fornirono in traduzione squarci più o meno ampi delle rispettive letterature.[1] Alcuni autori nativi di nazioni barbare scrissero libri sulle proprie regioni in greco, ma non si può escludere che ne esistesse anche una redazione nella lingua locale originale.[2] Il *Liber linteus Agramensis* dimostra a sufficienza che l'editoria etrusca, a noi del tutto ignota, era studiata anche in Egitto. Il *Genesi* fenicio di Sanchuniaton fu tradotto in greco, così come i *Libri Vegoici* etruschi ci sono pervenuti tradotti in latino confluendo tra gli *Scriptores gromatici* per opera di chi apparentemente ne conosceva lo spirito e la lettera.[3]

Quanto fin qui detto vale per le opere con intento d'arte: fuori dall'ambito letterario una folla di epigrafi bilingui e trilingui attesta come gli scambi tra i popoli (classici o barbari) fossero vivissimi e come la propaganda politica se

[1] Il testo fenicio di Sanchuniaton, vissuto ipoteticamente nel XII sec. a C., è perduto: ne fece però una traduzione in greco Herennius Philo di Byblos (vissuto tra il 64 e il 141 d.C.), in una *Storia fenicia* che non si è conservata, ma che fu letta da Eusebio di Cesarea (263-339) che ne riprodusse vasti estratti nella sua *Praeparatio Evangelica*. Particolarmente rilevante il passo di I,10 (per cui cfr. la ed. a cura di K. Mras in GCS, vol. XXI, Berlin 1954). Una ed. critica ne è stata curata da H. W. Attridge - R. A. Oden, *Philo of Byblos, Phenician History*, Washington, 1981. Analogo il caso delle iscrizioni egizie geroglifiche sull'obelisco ora in Piazza del Popolo a Roma, risalente alla XIX dinastia con l'elogio di Ramesse II (il Sesostri dei Greci, 1348-1282 circa a.C.), riprese, forse, dal poema *Pentaur*: in età augustea Hermapion ne fece una traduzione greca, riferita (sempre in greco, ma con qualche abbreviazione) da Ammiano Marcellino (egiziano di nascita vissuto tra 332 e 400 d.C.), XVII, 4,18. Una traduzione filologicamente attenta, come risulta da O. MARUCCHI, *Gli obelischi egiziani di Roma*, Roma, 1898, pp. 51-90.

[2] È il caso di Manetone, vissuto in EgItto ai tempi dei primi due Tolemei (IV-III sec.a.C.) autore di *Aigyptiaká* in greco, variamente utilizzati dallo storico ebreo Giuseppe Flavio, e poi dal cronografo Sesto Giulio Africano (III sec.d.C.), dal greco Eusebio (IV sec. d.C.) e finalmente dal monaco Sincello (verso l'800 d.C.). Che Manetone, pur noto a noi attraverso tanto fortunosa peripezia, attingesse a fonti egiziane precise è attestato da A. GARDINER, *Egypt of the Pharaohs*, Oxford, 1961, pp. 46 ss. e dal recente studio di T. A. H. WILKINSON, *Royal Annals of Ancient Egypt*, London, 2000, p. 55 ss. Analogo percorso devono avere attraversato i *Babyloniaká* di Berosso.

[3] È stata anche avanzata l'ipotesi che si tratti di uno squarcio dei libri sulla agricoltura di Magone cartaginese basato sui *Libri Vegoici* etruschi. Il testo è stato originariamente studiato da K. LACHMANN, *Gromatici Veteres*, Berlin, 1848, pag. 350-351. Da ultimo si veda J. N. ADAMS, *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge University Press, 2003, p. 179ss.

ne servisse per significare la propria preponderanza nelle estreme regioni del proprio impero.[1]

Tutto questo attesta un reciproco interesse, ma in diverse modalità espressive.

Tra la letteratura classica disposta ad accogliere le altre solo a condizione che fossero scritte in greco o in latino e la pratica amministrativa e commerciale che necessariamente faceva uso di un multilinguismo molto simile a quello odierno, esisteva una terza realtà, che non esitava ad inserire interi discorsi in lingue dei barbari in un contesto quasi letterario: era il teatro comico che doveva apparire come l'incontro tra l'eleganza dei testi classici (facendo uso della rigorosa metrica quantitativa) e forme popolari prosastiche. Non sarà un caso che l'*Elena* euripidea e i *Persiani* eschilei non contengano alcuna parola anellenica, mentre gli *Acarnesi* aristofanei contengono un intero verso in persiano, il *Charition* contiene parecchi versi in una langua dravida dell'India (tanto da fare pensare che gli attori dovessero essere anche loro indiani) e il *Poenulus* plautino ha due scene in cui ci sono personaggi che si esprimono in lingua semitica

Il Papiro ossirinchita P.Oxy 413 contenente circa 25 versi in idioma generalmente interpretato come canarese[2] abbisogna tuttora di chiarimenti decisivi; il verso degli Acarnesi di recente ha trovato una *interpretatio Persica* convincente;[3] i versi punici presenti nel *Poenulus*[4] di Plauto che autorevolmente si ritiene elaborato se non proprio tradotto da un originale di Alessi, richiedono più lunga analisi. Alcuni di questi luoghi si riducono a poche parole, un altro passo (vv. 930-949) è una vera bilingue di punico e neopunico cui segue una versione letterale latina che ne fa una trilingue, sulle cui motivazioni sarà il caso di diffondersi con annotazioni linguistiche e letterarie pertinenti.

[1] L'epigrafe trilingue (latino-greco-egiziano geroglifico) di Cornelio Gallo fu rinvenuta nel 1896 nell'isola di Philae ed è datata 29 a.C. Il testo rispettivamente in CIL 14147; e (a cura di A. Erman) «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften», 1896, pp. 469-482. Per le bilingui greco-fenicie basti qui ricordare quella di Kos, scoperta nel 1982, datata 325 a.C. edita per la parte greca in "*Archaiologikón Deltíon*" (xxxv), 1986 da Ch. Kantzia, e per quella fenicia da M. Sznycer, pp. 17-30. La trilingue (greco, licio, aramaico) di Telmesso in Licia, è stata scoperta nel 1973 ed è datata 358 a.C. Cfr. L'edizione in "Fouilles de Xanthos", vol. vi, 1976 (testo greco a cura di H. Metzger; aramaico a cura di A. Dupont-Sommer e licio a cura di E. Laroche). La bilingue greco-aramaica di Aśoka, datata 258 a.C. è stata rinvenuta a Kandahar nel 1957 e riedita di recente da G. Pugliese Carratelli, *Gli editti di Ashoka*, Milano, 2003

[2] Studiato da Stefania Santelia, *Charition liberata*, Bari, 1991. La *editio princeps* a cura di Grenfell-Hunt, P.Oxy, iii (1903), n. 413.

[3] A.Willi, *Old Persian in Athens Revisited*, «Mnemosyne» (lvii), 2004, pp. 657-681.

[4] Passi del *Poenulus* in punico sono discussi ultimamente da J. N. Adams, *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge University Press, 2003 e R. Kerr, *Latino-Punic Epigraphy*, Tübingen, 2010.

Nonostante la *scriptio continua* quasi sempre osservata dal più antico testimone del testo[1] e nonostante qualche grossolano errore dei copisti che manifestamente non intendevano le parole che copiavano, è abbastanza agevole identificare, nei due testi, punico e neopunico, gli equivalenti della versione latina. Il compito affrontato già ai primordi della filologia fenicio-punica[2] è giunto alla pressoché definitiva interpretazione fornita da Maurice Sznycer nel 1967.[3] Messa a punto significativa perché getta una luce chiara sulle oscurità di interpretazione della lingua di Cartagine che è di evidente matrice semitica occidentale, ma fortemente modificata sia nel vocalismo che nel trattamento delle consonanti a motivo di un vistoso fenomeno di lenizione delle aspirate, riduzione delle laringali e semplificazione delle spiranti che talora rende irriconoscibili i paralleli con il lessico ebraico, pur molto affine nell'etimologia.[4] Non è difficile pensare che la lingua usata a Cartagine nel III e II secolo a.C., quando Plauto la trascrisse, subisse una grande trasformazione dopo la massiccia colonizzazione latina, e poi fino al V secolo d.C. quando Agostino di Tagaste ne inserì parecchie glosse nei propri scritti.[5] I versi punici (940-949) devono essere stati scritti ai tempi di Plauto; quelli neopunici (930-939) devono essere stati aggiunti in data successiva al II secolo d.C. Per chi? La parte plautina evidentemente ai tempi delle guerre puniche doveva suscitare nel pubblico romano i ricordi di incontri e scontri con la gente del Nord Africa.[6] Nel II secolo d.C. le trasformazioni grammaticali e fonetiche che forse non avrebbero più avuto grande rilievo per il pubblico latino, ne avevano e grandissimo per il pubblico nordafricano che non avrebbe potuto gustare (nel teatro del Jem o in quello di Sabratha) la versificazione e l'espres-

[1] Cfr. C. R. Krahmalkov, *Observations on the Punic Monologues of Hanno in the Poenulus*, «Orientalia» (LVII), 1988, pp. 55-66, e poi Idem, *A Phoenician-Punic Dictionary*, Leuven, 2000, pp. 11-16 e passim.

[2] Cfr. F. C. Movers, *Die Punischen Texte im Pönulus des Plautus*, Breslau, 1845.

[3] Cfr. M. Sznycer, *Les passages puniques en transcription latine dans le Poenulus de Plaute*, Paris, 1967.

[4] Gli stessi fenomeni di trasformazione fonetica non corrispondenti al sistema fonetico semitico si notano nella dialettologia semitica ancor oggi attestata e discendono con ogni probabilità da fenomeni di persistenza di substrato non semitico che si riconosce fino ad oggi nelle parlate della costa mediterranea. Cfr. il tunisino *görbi;* arabo libico *ẓĕrība,* maltese *ġorna,* siciliano *ẓarbata,* tutti con il senso di "capanna". Cfr. O. Durand, *Dialettologia araba*, Roma, 2009.

[5] F. Vattioni, *Glosse puniche,* «Augustinianum» (XVI), 1976, pp. 505-555.

[6] Giova ricordare che una espressione punica è stata riconosciuta da Giorgio Levi della Vida nel *Caecus* plautino, in un contesto probabilmente non cartaginese (Cfr. G. Levi della Vida, *Plautus'* Caecus vel Praedones, in "Mélanges Marcel Cohen", The Hague, 1970, pp. 274s.). Si tratta della interrogativa *mu?* "Che cosa?": una di quelle espressioni brevi che come l'attuale OK transitano facilmente da una lingua all'altra, specialmente tra genti che hanno continui contatti. Ce n'è un esempio nell'espressione popolare siciliana *"Ma fiš!"*, "Niente da fare!", che deriva dall'arabo tunisino (= "Non c'è niente in esso").

sione comica se non riportata alla parlata contemporanea. Dunque doveva esistere un teatro latino-punico di cui dobbiamo tenere conto

Per questo motivo la attestazione del *Poenulus* è di primaria importanza per la filologia semitica in quanto fornisce una copia fonetica e non etimologica della lingua parlata ai tempi di Annibale che nella scrittura consonantica più o meno puristica poteva conservare distinzioni consonantiche che non esistevano più nella pronuncia vivente e poteva conservare traccia scritta di apocopi che sfiguravano l'ortoepia originaria della lingua semitica. Qualcosa di simile accade con la scrittura etimologica del francese odierno di *corps* (= dal latino *corpus*) e *legs* (dal latino *legatus*) che in effetti sono pronunciati rispettivamente |kor|e|le|. Plauto, o il suo informatore, ha raccolto direttamente dalla viva voce la pronuncia delle parole rendendone difficile l'identificazione semitica nei casi in cui siano intervenuti i fenomeni di trasformazione di cui si è fatta menzione.

Nel testo neo-punico della "trilingue" (a differenza di quanto accade in quello punico) si nota chiaramente il fenomeno della aspirazione intervocalica delle consonanti *begadkefat* che si è conservato in ebraico fino all'età masoretica per poi ridursi notevolmente dopo il Medio Evo restando oggi molto più limitato. Il testo neo-punico annota le aspirazioni in questione (mentre il punico inframmezzato al testo plautino non lo fa forse per inadeguatezza della grafia latina allora in uso), colora diversamente alcune vocali, rivela variazioni anche consistenti della grammatica. Tutto questo deve avere indotto qualche lettore della letteratura latina in terra d'Africa a intervenire con una chiosa che avvertisse sulla condizione a lui contemporanea dell'evoluzione linguistica a fini che potevano essere recitativi, oltre che di cura filologica della attestazione letteraria. Riservando ad altra sede la discussione sulla materia giova qui porre l'attenzione sulla circostanza che nei primi secoli dell'era volgare ci fosse qualcuno desideroso di aggiornare la dicitura punica di un testo latino. Possiamo immaginarne l'intendimento: fare comprendere più facilmente ai lettori africani quel che significassero le antiche parole; così come le glosse (in latino) di parole latine dei testi latini miravano ad agevolarne la comprensione presso lettori che non riuscivano più a cogliere le sfumature del lessico arcaico (e, aggiungeremmo noi, anche della sua metrica).[1] Riservando ad altro studio l'analisi delle questioni metriche che si propongono e che non mi pare siano state finora affrontate in modo risolutivo,[2] mi concen-

[1] Per dare idea delle variazioni fonetiche significative del testo punico e di quello neo punico fornisco di seguito il medesimo verso (930; 940; 950) nelle due lingue semitiche facendolo seguire dalla tradizione plautina: *yth alonim u alonuth si corathi sy macom syth* | | *et alonim u alonut caruti is timlacum* / / *Deos deasque veneror qui hanc urbem colunt.*

[2] La tradizione manoscritta distingue le parole puniche solo in una parte dei versi 935 e seg.

tro su alcuni passi punici sparsi nel contesto della commedia plautina che per la loro brevità e per il loro significato ben si adattano a considerazioni conclusive sui reciproci rapporti tra le due lingue classiche e quella semitica che qui ci interessa.

Al verso 1023 del *Poenulus*[1] parla Annone, il Cartaginese, nella propria lingua che viene interpretata dal servo Milfione: la battuta del Cartaginese occupa il primo emistichio:

muphonnimsycorathim

che su istanza del giovane Agorastocle il servo interpreta:

sub cratim ut iubeas se supponi atque eo
lapides imponi multos ut sese neces.

È evidente che non si dovrebbe trattare di una traduzione, ma di una parafrasi, piuttosto amplia. Charles Krahmalkov[2] ne fornisce la seguente traslitterazione:

Mu Phonnim sucartim

Che per certi aspetti è discutibile, ma il cui senso appare chiaro:

"Ti ricordi la lingua punica?"

Mu equivale all'ebraico *mah* e significa "Che cosa?"

Ponnim è il nome stesso della lingua, e si traduce "la lingua punica", derivando dalla radice *pn* che si ritrova con aspirazione iniziale nel nome dei *Phoin-ikes.* Quanto alla sua declinazione al plurale è l'esatto equivalente di quanto appare in greco moderno dove *tá helliniká* significa "la lingua greca".

Sucartim appartiene chiaramente alla radice semitica ZKR il cui senso, in ebraico è "ricordare"; verbo comunissimo che si ritrova in una folta onomastica: Zĕchar-Yah (Zaccaria, "Dio ricorda"), Zĕchar-Yahū (che è lo stesso nome in forma piena): nomi che sono equamente distribuiti tra prìncipi, sacerdoti e non meglio identificabili *ianitores* di sacri palazzi.[3] Lasciando alle discussioni semitistiche l'analisi verbale della parola punica,[4] appare chiaro

[1] Che cito dalla ed Lindsay, riscontrando con quella di A. Ernout, *Plaute, Comédies,* vol. 5, Paris, 1961.

[2] Krahmalkov, *Dict.*, cit, p. 399, s.v. PN(Y)M.

[3] Tutti in riferimenti in F. Zorell, *Lexicon Hebraicum et Aramaicum Veteris Testamenti,* Roma, 1968, pag. 208 ss. che allinea le forme apparentate nell'assiro *zikaru,* nell'arabo *dhakar,* nell'aramaico *dhichra'* tutti con il medesimo senso di "ricordare".

[4] Problema di non facile soluzione sul quale il Krahmalkov, *Dict.*, pag. 343, s.v. SKR (I), tace mentre J. Friedrich-F. Röllig, *Phönizisch-Punische Grammatik,* III Auflage bearbeitet von M. G. Amadasi Guzzo, Roma 1999, p. 55 solo affermano trattarsi di una forma ergativa (la -m finale). Rimane da interpretare la desinenza che così come è tràdita (-ti) fa pensare a una prima persona singolare, (attestata nello stesso punico plautino), mentre dovrebbe essere -ta per la seconda persona singolare.

che questo emistichio è una frase compiuta in punico: è una domanda, ma non corrisponde minimamente alla traduzione che ne viene allegata: al contrario è la traduzione molto fedele di una espressione che era stata pronunciata in latino, dal medesimo Milfione, in una scena precedente, al verso 985:

ecquid commeministi Punice?

"Ti ricordi qualcosa di Punico?"

A cui l'interrogato Agorastocle aveva replicato (vv. 986-987)

Nihil edepol. Nam qui scire potui, dic mihi
Qui illim sexennis perierim Carthagine?

"Niente completamente. E infatti come avrei potuto, dimmi
Io che da lì, da Cartagine, sono partito all'età di sei anni?"

Questa espressione, bizzarramente, si ritrova in un altro intervento del medesimo Annone, che, al verso 1017, afferma:

Palumergadetha

Che, secondo il Krahmalkov va distinto come segue:

bal	*umer*	*iadata*
neanche	una-parola.	Sai?

che agevolmente si interpreta come ho indicato in traduzione interlineare. Prima di procedere sul piano delle ipotesi annotiamo dei fatti certi. Lo scambio della labiale sorda iniziale al posto della sonora non pone problemi che invece sussistono per la gutturale iniziale dell'ultima parola al posto della semiconsonante yod. Lo scambio è inammissibile in chi conoscesse la lingua semitica e si può giustificare solo per un errore di copista latino che avrebbe scambiato una I (o meglio ancora una Y) per una G o di un trascrittore punico che scambiò per *ghimel* lo *yod* dell'originale (le due lettere sono molto simili nella scrittura arcaica).

Messi da parte i problemi di trasmissione del testo tra due ambiti linguistici che non sempre avevano la mutua comprensione, occupiamoci della interpretazione del sorprendente passo: Come può un personaggio punico dire, in punico, che non capisce una parola di punico?

Secondo il Krahmalkov l'unica spiegazione è che questo può avvenire solo in un contesto punico. Bisogna ricorrere ad un esempio. Immaginiamo una commedia ungherese, dove ci sia un personaggio che desidera tanto imparare l'italiano, ma che ancora non lo sa. Quando gli viene posta qualche domanda sulla sua conoscenza di quella lingua dirà legittimamente di non conoscere l'italiano. Ma se quella commedia avesse grande successo e fosse tradotta in italiano, lo stesso personaggio sarebbe costretto a dire (in italiano)

di non conoscere la lingua che vorrebbe imparare (l'italiano). Le convenzioni teatrali infatti presumono che tutto quello che viene detto nella lingua della traduzione corrisponda alla lingua di origine ed è dunque evidente che quando nella opera letteraria compaiono personaggi di lingua diversa, si dia per scontato che la lingua che si usa debba corrispondere perfettamente a quella di origine. Nella *Lustige Witwe* di Léhar tutti i personaggi cantano e parlano in tedesco anche se, essendo la scena a Parigi, dovrebbero parlare in francese e, quando celebrano la festa nazionale, dovrebbero usare il serbo. Ad evitare malintesi i traduttori inseriscono qualche richiamo alla lingua di origine che spesso fanno nascere effetti comici.

Se il ragionamento condotto dal Krahmalkov è esatto, dobbiamo dedurne che Plauto attinse le sue frasi puniche da una traduzione in punico dell'originale greco dal quale lui stesso attingeva. Doveva esistere una edizione di testi teatrali greci nella lingua di Annibale e Annone.

Ne diamo subito le prove, secondo la *interpretatio* punica del medesimo studioso ucraino-americano.

Al verso 1027 del *Poenulus*, il medesimo Annone replica con un emistichio punico alla parafrasi che Milfione ha fatto delle sue precedenti parole:

gunebelbalsameniyrasa

che il Krahmalkov suddivide in

gunebte	*Bal samem*	*ierasa*
sono stato derubato	Dio i cieli	scuota

che è una ragionevole espressione di stizza per il modo come il servo ha travisato le sue precedenti parole: ma il semitista della università di Ann Arbor nel Michigan istituisce un parallelo con il passo plautino di *Aulularia* 391-395 dove l'avaro scopre il furto della sua aurea olla:

aurum rapitur, aula quaeritur… 391
Apollo quaeso subveni mi atque adiuva 394
Confige sagittis fures thensaurarios 395

Non si tratta evidentemente di una traduzione letterale, ma di una parafrasi abbreviata, secondo quello stesso stile plautino di ampliare o restringere, a seconda delle occorrenze, i testi dai quali *vortit barbare.*

Da solo l'accostamento non è probante, ma con l'aggiunta di un altro indizio potrebbe parlarsi di una quasi prova concreta. Ai versi 1141-1142 del *Poenulus*, la nutrice Giddenis dialoga in punico con il suo *puer* e conclude (secondo la lezione raccolta dal Lindsay sui mss):

mepsietenestedumetalannacestimm

che il Krahmalkov così scompone:

neste	*ien*	*neste*	*dum*	*et!*	*Al*	*Anec este mem*
Beviamo	vino	beviamo	il-sangue	di-vite!	No	io berrò acqua

che, a suo modo di vedere, è una parafrasi abbreviata di un brano della medesima *Aulularia* (570-572) dove Megadoro e Euclione, i due *senes* vicini di casa, espongono le proprie intenzioni contrapposte di concludere il banchetto.

Si può mettere in dubbio la correttezza di qualche emendamento testuale dell'editore nella prima parte del verso, ma l'interpretazione punica di tutto il resto è fuori di dubbio e non si riesce comprenderne il nesso con quanto precede e segue nel testo latino di Plauto: Agorastocle infatti chiede che cosa abbiano detto i due personaggi, Giddenis e il suo *puer*, ed Annone, che ormai non dissimula di essere conoscitore del latino, parafrasa

Matrem hic salutat suam, haec autem hunc filium 1144

Che è vero per lo scambio di saluti che i due personaggi hanno detto in punico nel verso 1141, ma evidentemente non ha nulla a che fare con quello che viene dopo. L'unica maniera che a me pare praticabile per giustificare l'inserto è di immaginare che qui si verificasse quello che era tanto caro a Plauto, una contaminazione, con effetti comici e niente affatto logici, di quel genere che i comici moderni chiamano un sipariettto. Lo scopo principale delle commedie plautine era di fare ridere, anche a costo della ragionevolezza di quanto viene espresso nel testo: valga per tutti l'esempio dell'*Amphitruo* in cui l'andamento tragico dell'originale diventa comico e lo svolgimento dei fatti in scena risulta logico solo a condizione che se ne integri lo sviluppo con quello che possiamo ricostruire del primitivo impianto degli originali da cui il poeta di Sarsina ricavava gli spunti.[1] Se fosse legittimo intendere questo verso 1142 come un innesto comico dobbiamo ritenere che il siparietto in questione fosse un *a parte* recitato con la mimica adeguata di contrastante gioia nella prima parte e austerità nella seconda. Insomma una macchietta di cui possiamo immaginare i contorni ricordando le buffe smorfie che i protagonisti della comicità partenopea e i loro eredi del cabaret inseriscono nelle trame più o meno coerenti previste dal copione.

Questo è tutto da provare, ma sta di fatto che la situazione evocata, per essere comica, doveva essere ben presente alla memoria degli ascoltatori.

Così giungiamo alla conclusione del sillogismo. Esisteva una redazione cartaginese delle commedie greche. Redazione che comprendeva più di un

[1] Per la struttura tragica dell'*Amphitruo* plautino cfr. E. LEFÈVRE, *L'Anfitrione di Plauto e la tragedia*, in "Amphitruo", a cura di R. Raffaelli, Urbino, 1998, pp. 13-30

copione, probabilmente versificato.[1] Ma è evidente che l'inserto dei brani punici e la correzione dei medesimi in neo-punico occorsa nei primi secoli d.C., non avrebbe avuto gran senso se i destinatari non avessero potuto coglierne i dettagli. Se le parole dell'*Aulularia* inserite nel *Poenulus* fossero state del tutto ermetiche al pubblico latino come lo sono state per la filologia occidentale fino al Movers,[2] Plauto non avrebbe ottenuto alcun effetto ridicolo che invece era lo scopo principale delle sue creazioni. Sarebbe stato assai più efficace un finto punico come quello che strappa le risate nell'*Antiquario* goldoniano dove Arlecchino si mette a parlare in finto armeno con il conte Anselmo che non sa una parola di armeno e alla fine con effetti ridicoli irresistibili inizia a parlare pure lui in armeno semplicemente aggiungendo la terminazione -ara alle parole venete. Il pubblico ovviamente partecipa così alla allegria, cosa che non avrebbe potuto fare se Arlecchino avesse detto anche i lazzi più allegri in vero armeno.

Ai tempi di Plauto però, quando tra gli spettatori c'erano molti che avevano partecipato alle guerre puniche o che avevano commerciato in Africa, o che avevano avuto a che fare con immigrati dal Nord Africa, una certa conoscenza di base di qualche espressione semitica doveva esserci. E come Offenbach mescola qualche espressione tedesca alle sue operette di ambientazione alsaziana per caratterizzarle comicamente, e come le espressioni ispaniche sempre più abbondano nei film di Hollywood, così dobbiamo immaginare che il pubblico romano dei tempi di Terenzio Afro e poi quello dei tempi di Apuleio di Madaura in Africa, qualche cosa doveva capire della parlata nordafricana. Questo bagaglio lessicale poi doveva essere vastissimo nella provincia romana di Africa dove si ritenne necessario tradurre in neo-punico quello che ormai la gente non sapeva più capire dalla parlata punica degli antenati e che non sapeva più leggere nell'antica grafia perché l'alfabeto latino ne era diventato lo strumento ordinario di scrittura.

Gli studi ancora pionieristici dei semitisti aprono una prospettiva che merita di essere approfondita passando dal piano strettamente lessicale a quello prosodico: Come si inseriscono quelli che appaiono versi punici nella versificazione latina? Il riscontro, a parte i lunghi frammenti intercalati da Plauto, è possibile con il breve carme epigrafico di Yirirachan[3] che necessita di una let-

[1] Il Lindsay (*Plauti Comoediae*, I, Oxford U:P:, 1904), a proposito del v. 930 annota che *Halonium Poeni dicunt deum et producenda syllaba metri gratia* accettando che le parti puniche dovessero essere in versi

[2] Per una rassegna dei filologi che hanno interpretato i passi punici cfr. I. Opelt, *Die punische-lateinische Bilingue im Plautinischen Poenulus*, in "Hermes" (xciv), 1966, pp. 435-442

[3] Per l'incipit del poema di Yirirachan cfr C. R. Krahmalkov, *"When He drove out Yrirachan": A Phoenician (Punic) Poem, ca. A.D. 350*, in "Bulletin of the American Schools of Oriental Research" (ccxciv), 1994, pp. 69-82. Il testo fu rinvenuto nel 1949 a Bir ed-Dréher, 150 km a sud di Lepcis Magna.

tura convergente tra filologia classica e semitica. Gli studi di questa ultima disciplina, pur con tutte le incertezze che tuttora restano insuperate, dimostrano che il mondo classico anche letterario, almeno in alcuni suoi aspetti, non era affatto isolato dalle culture circostanti e come tale va studiato, con il sostegno di indagini multidisciplinari.

LA *VERSTECHNIK* DELL'ANONIMO AUTORE DELL'*ECBASIS CAPTIVI*

Antonella Maria Rita Tedeschi

Abstract

This work about the metric of the *Ecbasis captivi* extends to the whole poem the analysis made by Edoardo D'Angelo on only 400 verses. *Ecbasis captivi*, together with *Waltharius*, can be included in the hexameter's "medieval" pattern, diffused between the x and the xi century b. C., and opposed to the "antiquing" one, according to P. Klopsch's famous definition. As a matter of fact it doesn't follow the classical tradition, but shows many irregularities. Only the presence in it of some feminine caesuras can be brought back to the "antiquing" pattern. As *Waltharius*, *Ecbasis* respects the "Vergilian norm", as defined by G. E. Duckworth, because in its 1229 hexameters the spondees exceed the dactyls numerically. The versifying technique of the anonymous poet is, in any case, very repetitive.

Questo studio propone un'analisi sistematica dell'esametro dell'*Ecbasis captivi*, al fine di impostare, per la prima volta, un discorso di carattere stilistico sul poemetto. Un esame degli aspetti metrici dell'opera può, infatti, fornire elementi utili allo studio critico del testo e contribuire al dibattito relativo ai problemi di cronologia.

Dinanzi all'esiguità degli studi di metricologia mediolatina, che mantiene ancora ampi spazi inesplorati, soprattutto per quanto riguarda la metrica quantitativa – non dimentichiamo che nel Medioevo la quantità sopravvive solo nelle scuole, finendo col divenire un ornamento esteriore[1] – ci soccorrono le *Indagini sulla tecnica versificatoria nell'esametro del Waltharius* di un esperto, Edoardo D'Angelo.[2] Si tratta di un'indagine di carattere statistico sulla metrica del *Waltharius*, dove vengono esaminati otto aspetti: la distribuzione di dattili e spondei nelle prime quattro sedi dell'esametro, le clausole, le cesure, le rime, la *productio ob caesuram*, l'elisione, lo iato, aspetti di metrica verbale. Attraverso il confronto con la prassi metrica di versificatori coevi

[1] Dag Norberg, *L'origine de la versification latine rythmique*, in *Au seuil du Moyen Age*, Padova 1974, p. 110.

[2] Edoardo D'angelo, *Indagini sulla tecnica versificatoria nell'esametro del Waltharius*, Catania 1992. Giova qui ricordare che ai suoi numerosi contributi agli studi di metrica alto e basso-medievale, il professor D'Angelo ha affiancato un filone parallelo e ricchissimo di ricerche relative ai sistemi di elaborazione informatica dei dati, che nell'ultimo decennio ha prodotto significativi risultati.

del *Waltharius*- Dichter o ritenuti tali, e di versificatori mediolatini di epoche diverse, D'Angelo valuta l'atteggiamento dell'anonimo autore del poemetto rispetto al processo di evoluzione dell'esametro "medievale". Nella storia della versificazione esametrica mediolatina Klopsch[1] ha infatti individuato due tendenze: quella tipicamente "medievale", più libera, e quella "antichizzante", molto legata alla tradizione classica. Nel corso dei secoli si assiste a un'alternanza delle due tendenze: in una prima fase (v-viii d. C.), l'esametro si trasforma da metro quantitativo a metro accentuativo, sopravvivendo, però, in ambienti dotti;[2] nel ix secolo la rinascita carolingia opera un recupero classicheggiante; x e xi secolo segnano un ritorno all'autonomia dai modelli antichi;[3] nei secoli xii e xiii torna in auge l'esametro "antichizzante".

Mentre il *Waltharius* sembra collocarsi, nelle varie interpretazioni degli studiosi, dal primo periodo carolingio fino alla fine del x secolo, trovandosi così a cavallo tra due tendenze diverse, l'*Ecbasis* risulta datata tra x e xi secolo, un arco di tempo, quindi, "omogeneo" sotto il profilo metrico. D'Angelo prende in considerazione anche l'*Ecbasis* tra i testi epici appartenenti ai secoli ix, x e xi, ma ne analizza solo i primi 400 versi. Se, quindi, si rende necessaria un'estensione dell'analisi alla totalità dei versi, come semplice completamento di un lavoro già ottimamente impostato che ci permetterà di fornire un'esauriente disamina della *Verstechnik* dell'*Ecbasis*- Dichter, dall'altro lato si potranno aprire nuove prospettive di analisi per il poemetto, sia dal punto di vista filologico, che dal punto di vista del rapporto tra *Verstechnik* e *Mosaikstil*.

Outer metric

La prima sezione della ricerca ferma la sua attenzione sull'"outer metric", ossia la struttura esterna dell'esametro, con l'alternarsi di dattili e spondei nelle varie sedi del verso: prima i primi quattro piedi, poi le clausole.

Lo studioso americano Duckworth ha pubblicato nel 1969 un'opera sulla metrica virgiliana, *Vergil and the Classical Hexameter Poetry*,[4] che, insieme agli studi che l'hanno preparata, ha fondato un metodo di analisi e insieme suggerito un criterio distintivo nella storia della versificazione esametrica: in es-

[1] Paul Klopsch, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt 1972, pp. 19-27.

[2] Cfr. Karl Strecker, *Introduction to Medieval Latin*, trad. inglese, Berlin 1957; Giovanni Cremaschi, *Guida allo studio del latino medievale*, Padova 1959, pp. 113 ss.; James J. Murphy, *Medieval Rhetoric. A Select Bibliography*, Toronto 1971, pp. 50 s.

[3] Orlandi analizza, tra le caratteristiche dell'esametro medievale: la forte incidenza di clausole di lunghezza diversa da quelle di- e trisillabiche normalmente in uso in età classica; la riduzione al minimo delle elisioni; il ritmo "ascendente", o "anapestico", della seconda parte del verso. Cfr. Giovanni Orlandi, *Caratteri della versificazione dattilica*, in *Retorica e poetica tra i secoli xii e xiv*, cur. Claudio Leonardi - Enrico Menestò, Perugia-Firenze, 1988, pp. 151-169.

[4] George E. Duckworth, *Vergil and the Classical Hexameter Poetry*, Ann Arbor 1969.

sa egli individua due grandi tendenze, la "*Vergilian norm*" (a prevalenza spondaica) e l'"*Ovidian norm*" (a prevalenza dattilica). Questa chiave ermeneutica, applicata alle opere medievali, produce interessanti risultati.

Gli schemi dell'esametro, se si considerano i primi cinque piedi, sono 32. Poiché nel *Waltharius*, come nell'*Ecbasis*, non esistono esametri con il v piede spondaico, essi si riducono a 16, come segnalato da Drobisch.[1] D'Angelo confronta la classifica dei vari schemi per l'*Eneide*, le *Metamorfosi*, il *Waltharius*, il *Karolus Magnus et Leo Papa (KLP), i Gesta Berengarii e l'Ecbasis*. Estendendo l'analisi alla totalità dei versi, ottengo risultati leggermente diversi, che però non inficiano la validità delle conclusioni dello studioso; l'ordine dei primi cinque patterns, che sono anche i preferiti di Virgilio e del *Waltharius-Dichter*, non risulta infatti modificato:

dsss	ddss	sdss	ssss	dsds	dssd	ddsd	ddds
19,12%	13,99%	11,55%	8,78%	6,99%	6,59%	5,61%	4,88%

sdsd	sssd	ssds	sdds	dsdd	dddd	sddd	ssdd
4,8%	3,98%	3,33%	3,17%	2,35%	1,7%	1,54%	1,54%

Gli ultimi schemi sono sddd e ssdd, non dddd e sddd, come nel *Waltharius* e nell'*Eneide*. Per il resto, risultano confermate le conclusioni di D'Angelo, relative al fatto che *Waltharius* ed *Ecbasis* preferiscono gli stessi cinque *patterns* di Virgilio, seppure in successione diversa, fermo restando il primo e più usato, dsss.

Importante è anche l'alternanza delle due forme metriche, dattili e spondei, nelle varie sedi del verso. Mentre nel *Waltharius*, come nell'*Eneide*, il numero di dattili decresce regolarmente dalla prima alla quarta sede, nell'*Ecbasis* si registra un'inversione di tendenza tra terza e quarta sede, come già rilevato da D'Angelo. Queste le percentuali che ho ricavato per i dattili:

	I PIEDE	II PIEDE	III PIEDE	IV PIEDE
dattili	61,26%	47,27%	25,54%	28,15%
spondei	38,73%	52,72%	74,45%	71,84%

[1] Cfr. MORITZ WILHELM DROBISCH, *Ein statistîcher Versuch über die Formen des lateinischen Hexameters*, in *Königlich-Sächsische Gesellschaft, Philologisch-Historische Classe, Berichte über die Verhandlungen* 18, Leipzig 1866, pp. 75-139. Nell'*Ecbasis* risulta spondeiazonte il v. 916, ma solo se accettiamo la congettura accolta nell'edizione di Strecker, che tuttavia appone la *crux desperationis* proprio in corrispondenza dell'improbabile clausola quadrisillabica del verso. KARL STRECKER, *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam*, in *Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae Historicis separatim editi*, Hannover 1935 (rist. 1956).

L'*Ecbasis* presenta così le percentuali più basse di dattili in terza e quarta sede, quasi una contrapposizione tra la prima coppia di versi e la seconda. Il numero di spondei, invece, cresce regolarmente dalla prima alla terza sede, per poi abbassarsi nella quarta. Il totale dei dattili per l'*Ecbasis* è di 1994, mentre gli spondei sono 2922. Risulta confermata per l'*Ecbasis*, come per il *Waltharius*, l'aderenza alla "*Vergilian norm*".

D'Angelo calcola anche la media dell'uso dei dattili nei vari piedi. Il 39,7% dell'*Ecbasis*, estendendo l'analisi all'intero poemetto, sale al 40,56%, avvicinandolo maggiormente al *Waltharius* e all'*Eneide*. Per valutare poi la "ripetitività" o la "varietà" di un poeta nell'alternare i suoi modelli esametrici, lo studioso calcola prima la frequenza del solo schema più usato e poi dei primi quattro. In tal caso mi limito a sottolineare che la percentuale del 18%, calcolata per il pattern dsss, nella mia indagine, estesa ai 1229 versi, sale al 19,12%, e la somma dei primi quattro patterns scende da 54,2 a 53,44, confermando tuttavia l'autorevole giudizio di D'Angelo sulla "ripetitività" della tecnica poetica[1] dell'anonimo poeta dell'*Ecbasis*.

Clausole

Per quanto riguarda le clausole, è noto che la chiusa dell'esametro latino, da Virgilio in poi, è formata da una voce di due o tre sillabe.[2] D'Angelo afferma che: "Durante i secoli bui la stereotipizzazione delle clausole è uno dei fattori più importanti di "riconoscibilità" fra quelli mantenuti dal verso, ormai fortemente influenzato da fattori ritmici".[3] Sono pertanto considerate regolari le clausole:

[1] Un altro dato sulla monotonia o meno del ritmo di un'opera è fornito dalla coincidenza di ictus metrico e accento tonico in quarta sede. Virgilio varia spesso la "*fourth-foot texture*", alternando piedi omodini ed eterodini. Mentre in seconda e in terza sede la coincidenza ictus-accento è per lo più evitata, ed è invece ricercata in quinta e in sesta, nel quarto piede la situazione è più eterogenea. La percentuale del quarto piede omodino nel *Waltharius* è 42,4%, mentre nell'*Eneide* è 37,8%. D'Angelo non calcola la stessa percentuale nell'*Ecbasis*, che tuttavia accomuna al *Waltharius* per tante altre caratteristiche, in contrapposizione alle opere del periodo carolingio. *Ecbasis* e *Waltharius* rispettano la "*Vergilian norm*", inserendosi nel quadro della tendenza "medievale" (x-xi secolo). Dai miei calcoli emerge che la percentuale del quarto piede omodino nell'*Ecbasis* equivale al 58,09% (di cui l'11,76% è rappresentato da monosillabi), quindi si discosta molto dal modello virgiliano, ribadendo la ripetitività della *Verstechnik* del Nostro.

[2] Cfr. Marco Lenchantin de Gubernatis, *Manuale di prosodia e metrica latina*, Milano 1934, p. 38; Fabio Cupaiuolo, *Un capitolo sull'esametro latino*, Napoli 1963, pp. 107 ss.

[3] *Op. cit.*, p. 14, nota 31. Orlandi riconosce una certa libertà nell'uso di clausole irregolari proprio tra i poeti della cosiddetta *aetas Horatiana* (dalla fine del x secolo d. C. agli inizi del xii), accomunati inoltre da una prevalenza spondaica nell'esametro e da percentuali di elisioni piuttosto elevate. Per quest'ultima caratteristica, un centone oraziano come *l'Ecbasis captivi* non sembra rientrare appieno in tale modello. Giovanni Orlandi, *The Hexameter in the "Aetas Horatiana"*, in *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin*

—⏑|⏑—⏑ (trocheo v)
—⏑⏑|—⏑ (dattilo v, compresa la tipologia "corpore qui se")
×—⏑⏑|—⏑ (finale dattilica)
×—⏑|⏑—⏑ (finale trocaica)

Generalmente il dattilo v è più frequente della finale dattilica. Sia il *Waltharius* che l'*Ecbasis* risultano avere una percentuale di clausole regolari meno alta dei poemi carolingi, che D'Angelo calcola all'89,5% per il *Waltharius*, all'88,6% per l'*Ecbasis*.

Nella sua analisi delle clausole del *Waltharius*, lo studioso napoletano esclude le clausole interessate da fenomeni di elisione e aferesi, e ritiene irregolare l'uso del pirrichio v (es.: si bona norint; et tribus et gens), che Norden e Nougaret ritengono regolare,[1] come anche il tipo che vede in v sede parola trocaica seguita da enclitica (es.: armaque fixit), poiché il discrimine tra tipologie "regolari" e "anomale" è basato su considerazioni relative alla coincidenza ictus/accento. Con Nougaret, invece, considera regolari i tipi "corpore qui se" e "gente tot annos", che non creano particolari problemi alla regolarità del ritmo malgrado i monosillabi. Per quanto riguarda le clausole irregolari, a quelle segnalate da Nougaret e Soubiran,[2] D'Angelo aggiunge altre tre tipologie: si qua tibi vis, Ekivrid ait ac mox, metropolitanus. Risultano così irregolari i seguenti modelli, desunti dal *Waltharius*:

I. si bona norint
II. et tribus et gens
III. exiguus mus
IV. procumbit humi bos
V. cum rapidus sol
VI. quadrupedantum
VII. di genuerunt
VIII. sed quis Olympo
IX. fors et in hora
X. medium secat agmen
XI. gemitu lacrimisque
XII. si qua tibi vis
XIII. Ekivrid ait ac mox
XIV. Metropolitanus

Studies, Cambridge, September, 9-12, 1998, cur. Michael W. Herren - C. J. Mc Donough - Ross G. Arthur, Turnhout, Brepols, 2002, vol. II, pp. 240-257.

[1] EDUARD NORDEN, *Publius Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Leipzig 1926, p. 427; LOUIS NOUGARET, *Le fins d'hexamètre et l'accent*, «REL» 24, 1946, p. 47.

[2] LOUIS NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris 1948, p. 43; JEAN SOUBIRAN, *Prosodie et métrique des Bella Parisiacae Urbis d'Abbón*, «JS» 1965, pp. 204-331.

La percentuale di clausole regolari, calcolata sull'intero poemetto, conferma all'incirca i calcoli di D'Angelo. Sale così all'11,47% la percentuale di clausole irregolari, comprendente le tipologie elencate dallo studioso, insieme ai versi con elisione e l'unico caso di verso dove l'enclitica si trova al v piede dopo il trocheo, a completare il dattilo (v. 1025). Questi i risultati dell'analisi, per ogni tipologia:

- TIPOLOGIE REGOLARI
  trocheo v: 255 (20,74%), esclusi due casi con elisione e due con aferesi; inclusi, invece, i tipi "totus in illis" (vv. 4, 12, 100, 111, 156, 157, 277, 334, 395, 415, 553, 634, 899, 1013, 1028, 1047, 1070, 1136, 1145, 1153, 1181, 1193)
  dattilo v: 452 (36,77%), esclusi due casi con elisione; inclusa, invece, la tipologia "corpore qui se", secondo le indicazioni di D'Angelo (vv. 783, 793, 870, 1188, 1129, 1131)
  finale dattilica: 222 (18,06%)
  finale trocaica: 161 (13,10%), compresa la tipologia "notantur in illa" (vv. 192, 193, 271, 290, 430, 470, 613, 618, 774, 830, 947, 1003, 1035, 1072, 1127)

- TIPOLOGIE IRREGOLARI
  1. si bona norint: 36 (2,9%), cifra molto elevata rispetto agli altri poeti.
     v. 2: quę vehit error
     v. 35: que sibi vellet
     v. 69: ter quater annos
     vv. 125: me gravat error
     v. 136: sit tibi tempus
     v. 263: et cocus almus
     v. 272: sit mihi pasca
     v. 273: et sale pauco
     v. 294: sint sine dente
     v. 295: me duce nugas
     v. 340: iam pede fesso
     v. 350: tum grege maior
     v. 391: quod latet ulcus
     v. 409: de grege solus
     v. 413: nec quoque cęlat
     v. 466: tot mihi iussa
     v. 529: in cruce tensus
     v. 541: quę vehit usus
     v. 620: non dedit ullus
     v. 650: nos velut hostes
     v. 707: te volo paucis

v. 780: post quoque laudem
v. 801: nec sibi casus
v. 810: tu mihi narres
v. 814: sic tulit alta
v. 889: nec quoque corde
v. 952: hec nova monstra
v. 1019: seu puer unctis
v. 1048: te ferat aura
v. 1074: mox sibi pardus
v. 1102: quid gerat hostis
v. 1103: de prope rupem
v. 1117: in cruce corvos
v. 1124: me quatit horror
v. 1141: hic latet hostis
v. 1151: quas mihi multi

II. et tribus et gens: nessuna occorrenza

III. exiguus mus: 2 (0,16%)
v. 369: ridiculus mus
v. 977: magnificat plebs

IV. procumbit humi bos: 2 (0,16%)
v. 344: odora canum vis
v. 365: dente petit bos

V. cum rapidus sol: 2 (0,16%)
v. 326: ne pereat quis
v. 471: crucis siluit lex

VI. quadrupedantum: 26 (2,11%)+ 2 con elisione = 28 (2,27%). Manitius[1] raggruppa i poeti, classici e medievali, in base alla percentuale, collocando l'*Ecbasis* insieme ad Ausonio e al *Carmen de Providentia*. La chiusa pentasillabica fu relativamente ammessa presso i poeti arcaici, mentre se ne allontanarono i neoterici; in età imperiale è eccezionalmente rara.[2]
v. 187: subpeditastis
v. 228: obstupefactus
v. 232: asperitabant
v. 260: discutiendum
v. 364: insidiosi
v. 375: decipiendi
v. 383: omnipotenti

[1] MAX MANITIUS, *Über Hexameterausgänge in der lateinischen Poesie*, «RhM» 46, 1891, pp. 622-626: 625.
[2] EDOARDO D'ANGELO, *op. cit.* p. 25, nota 51.

v. 386: consociaras
v. 418: omnipotenti
v. 428 con elisione: muta elementa
v. 433: posteriora
v. 446: transvolitaret
v. 494: silvicolarum
v. 499: excorietur
v. 509: excoriantes
v. 578: quisquiliarum
v. 770: victimareris
v. 775: suscipienti
v. 792: nobiliores
v. 826: Hemmanuelem
v. 865: desiderares
v. 943: corniferorum
v. 953: osculaturus
v. 978 con elisione: Kirrie eleison
v. 1034: condoluistis
v. 1076: occiduales
v. 1174: adnichilari
v. 1224: septuageni

VII. di genuerunt: 34 (2,76%). "Con le chiuse di più di tre sillabe passiamo nel campo delle irregolarità vere e proprie. Finale quadrisillabico, nella versificazione latina classica, è ammesso pressoché esclusivamente con nomi greci.".[1] Nel *Waltharius* i casi sono 75, mentre per quanto riguarda gli altri poeti, le percentuali sono riportate da Manitius e poi da Soubiran.[2] D'Angelo sottolinea che nel Medioevo la durezza della clausola quadrisillabica è dovuta al fatto che rompe l'omodinità delle due ultime sedi, che è una delle principali caratteristiche dell'esametro medievale. "Questa tipologia (di genuerunt) presenta il monosillabo "mitigante" dinanzi alla cesura posteftemimera (o maschile), sempre più usata a partire dalla seconda metà del secolo IX. La tendenza antichizzante dell'esametro medievale incoraggia quest'uso, mentre quella medievale si mostra indifferente rispetto a questo tipo di accorgimento metrico.".[3] Il *Waltharius* presenta 33 casi.

v. 48: cur replicassem
v. 49: quid referendum
v. 154: nil miserentis

[1] EDOARDO D'ANGELO, *op. cit.* p. 20.
[2] *Artt. citt.*
[3] EDOARDO D'ANGELO, *op. cit.* p. 21.

v. 158: quid famulorum
v. 167: cum capitone
v. 170: grex Rabadonis
v. 238: tu verearis
v. 253: pro perituro
v. 288: quam gobiones
v. 320: vas adaquatum
v. 426: en misereri
v. 443: quis sociarum
v. 511: ac refovetur
v. 549: hic leopardus
v. 567: ac ciniflones
v. 570: ex alieno
v. 575: nec vitientur
v. 670: te leopardum
v. 685: hunc famulari
v. 692: si stabilitur
v. 714: ac furiosus
v. 754: hic Salomone
v. 757: hec leopardo
v. 812: te cruciabat
v. 817: cum filomena
v. 847: hii pacientem
v. 857: an meministi
v. 904: dant sicienti
v. 970: post revehamur
v. 1026: hec philomela
v. 1029: ad comedendum
v. 1099: sic reserasti
v. 1126: tu capieris
v. 1184: sit sacramento

VIII. sed quis Olympo: 1 (0,08%). Sei o sette esempi in Virgilio.
v. 202: hunc ab eadem

IX. fors et in hora: nessuna occorrenza.

X. medium secat agmen: 10 (0,81%). Nel *Waltharius* 11 esempi.
v. 90: terram pede tundit
v. 171: piscis genus omne
v. 261: tultos mihi simplo
v. 431: mei, deus 'inquit
v. 731: citra mare nati
v. 809: scrutatur nova pardum

v. 834: notum sibi visit
v. 1012: fuerat sibi castrum
v. 1032: repetat fera cursus
v. 1132: reddet sibi castrum

XI. gemitu lacrimisque: 17 (1,38%). Nel *Waltharius* 42 esempi. In questo caso, come nel precedente, 5m è preceduta da polisillabo. La percentuale nel *Waltharius* è quasi del 4%, nell'*Ecbasis* del 2,19%.

v. 166: mugil generosus
v. 201: educ fugitivum
v. 255: totidem saginatos
v. 302: spernens monachatum
v. 439: Amen geminatur
v. 440: visis moribundum
v. 455: tendas properato
v. 565: properet leopardus
v. 645: raris piperandis
v. 773: pariter recitando
v. 806: potus piperatus
v. 843: dominum crocifixum
v. 845: solem tenebratum
v. 944: David, dechacordum
v. 1094: secum leopardum
v. 1173: fuerit stabilitum
v. 1223: domini benedictum

XII. si qua tibi vis: nessuna occorrenza.

XIII. Ekivrid ait ac mox: nessuna occorrenza.

XIV. metropolitanus: nessuna occorrenza.

Ecco, in una scheda sintetica, il quadro generale delle clausole:

TIPOLOGIE REGOLARI			
trocheo v 255 (20,74%)	dattilo v 452 (36,77%)	finale dattilica 222 (18,06%)	finale trocaica 161 (13,10%)

TIPOLOGIE IRREGOLARI		
si bona norint 36 (2,9%)	et tribus et gens nessuna occorrenza	exiguus mus 2 (0,16%)
procumbit humi bos 2 (0,16%)	cum rapidus sol 2 (0,16%)	quadrupedantum 28 (2,27%)
di genuerunt	sed quis Olympo	fors et in hora

TIPOLOGIE IRREGOLARI		
34 (2,76%)	1 (0,08%)	nessuna occorrenza
medium secat agmen	gemitu lacrimisque	si qua tibi vis
10 (0,81%)	17 (1,38%)	nessuna occorrenza
Ekivrid ait ac mox		metropolitanus
nessuna occorrenza		nessuna occorrenza

Cesure

Per quanto riguarda le cesure, D'Angelo, dopo aver ricordato la querelle che contrappone gli studiosi che ritengono la cesura un fenomeno esclusivamente ritmico a quelli che invece ne sottolineano la rilevanza semantico-sintattica,[1] e dopo aver rilevato come, nonostante nella poesia mediolatina il rapporto tra lingua e metro tenda ad affievolirsi, la cesura rimanga un elemento fondamentale nella versificazione, precisa di voler prendere in considerazione, attraverso l'esempio di Soubiran,[2] le finali di parola in 2ª arsi (tritemimera=2m), in 3ª arsi (pentemimera=3m) e in 4ª arsi (eftemimera=4m), del 2° trocheo (2w), 3° trocheo (3w) e 4° trocheo (4w), comprese quelle cadenti dopo monosillabo lungo, mentre i monosillabi brevi sono considerati come facenti parte della parola seguente e le cesure intervenienti dopo sillaba elisa non vengono considerate. Sempre sulla scorta di Soubiran, distingue tra tipologie normali e tipologie anomale.

Tipologie normali sono quelle in cui prevale la pentemimera, la cesura più comune nell'esametro latino. Dai rilievi di Thraede,[3] D'Angelo individua una media ipotetica di cesure pentemimere nelle opere di Lucrezio, Virgilio, Ovidio e Lucano pari all'83,3%. Le teorie tardo antiche e quelle di età carolingia sostengono l'uso di questa cesura e nell'esametro medievale essa diviene indispensabile per la realizzazione della rima leonina, come conferma Klopsch.[4]

La media delle percentuali calcolate per il *Waltharius*, Virgilio, Ovidio, *Karolus Magnus et Leo Papa*, Valafrido Strabone, Ermoldo Nigello, i *Gesta Berengarii* e il *Ruodlieb* si aggira intorno all'85%. Per quanto riguarda l'*Ecbasis*, ho calcolato il 97,64% in totale. Nell'anonimo poemetto compaiono solo 17 casi di monosillabo nel tempo forte del terzo piede, per una media percentuale dell'1,38%.

Nell'*Ecbasis* la percentuale di 2m risulta più alta di quella di 4m (54,92% contro il 45,64%), a differenza del *Waltharius*, come singolare appare la prevalen-

[1] *Op. cit.* pp. 29 ss. [2] *Art. cit.*

[3] Klaus Thraede, *Der Hexameter in Rom. Verstheorie und Statistik*, München 1978.

[4] *Op. cit.* p. 63.

za di 2m3m (331) su 3m4m (169), che in tutte le altre opere, tranne quelle di Ovidio, dove si assiste a un *ex aequo*, e al *KLP*, appare invertita. Sintetizzando, si può osservare che le percentuali calcolate per l'*Ecbasis*, confrontate con le altre, rivelano che:

3m	2m3m	3m4m	2m3m4m	2m3m4w	2w3m4m	2w3m	3m4w
14,89%	26,93%	13,75%	25,54%	2,44%	6,26%	5,61%	1,22%

2w3m4w	3m4m4w	2m3w4m	altre con 3w	con 3m ed elisione	senza cesure in terza sede
0,89%	0,008%	1,38%	1,54%	0,008%	0,081%

La percentuale di versi con la sola presenza di 3m, in età classica poco gradita, con la sola eccezione di Catullo, supera tutte le altre, probabilmente per la caratteristica suddetta della rima leonina; la percentuale di 2m3m è altissima, di dieci punti percentuali superiore al *Waltharius*, alle opere di Ovidio, al *KLP* e quasi al *Ruodlieb*; la percentuale di 3m4m appare nella media; la percentuale di 2m3m4m avvicina l'*Ecbasis* al *Waltharius* (24,5) e alla media delle opere di Virgilio e Ovidio; la percentuale di 2m3m4w avvicina l'*Ecbasis* al *Waltharius* e alle opere di Virgilio; la percentuale di 2w3m4m risulta più bassa delle altre opere, per quanto vicina al *Waltharius* (7%) e superiore al *Ruodlieb* (5,5%); la percentuale di 2w3m è superiore alla media delle altre; la percentuale di 3m4w è invece confrontabile con quella del *Waltharius* (1,8%) e distante dal 3% di Ovidio come dallo zero di Virgilio; la percentuale di 2w3m4w ancora una volta ribadisce la vicinanza al *Waltharius* (0,9%); la percentuale di 2m3w4m appare bassissima, confrontabile solo con il 3% di Ermoldo Nigello; la rimanente percentuale di tipologie con 3w risulta molto vicina all'uso virgiliano (0,5%); solo cinque versi non presentano alcuna cesura in quinta sede, per una percentuale dello 0,4%, vicina a Ermoldo Nigello (vv. 44,232, 271, 566, 588); un solo verso presenta una cesura in quinta sede con elisione (v. 993), per una percentuale dello 0,008 ben lontana dalla media delle altre opere (2m3w4m); alcuni versi presentano schemi di cesure che non risultano attestati nelle altre opere: il v. 439, con 3m4m4w; i vv. 157 e 168, con 3w; il v. 232, con 4w; i vv. 333 e 790, con 3w4m; il v. 588, con 2m; il v. 658, con 2m3w4m4w; il v. 271, con 2w3w4m.

Per quanto riguarda l'uso di cesure trocaiche, o "femminili", la somma di 2w e 4w nell'*Ecbasis* è di 218, per una percentuale del 17,73%, che si rivela più alta delle opere tardo medievali citate da D'Angelo[1] (*Ysengrimus* 13,5; *Bucoliche* di Marco Valerio 13; *Architrenius* 15,2; *Brutus* 13,4; *Brito metricus* 13,7; Gu-

[1] *Op. cit.* p. 42, nota 96.

glielmo Bretone 14) e per le quali lo studioso ipotizza un uso di esse più largo della tendenza "medievale", ascrivendole alla tendenza "antichizzante". In questo modo, l'*Ecbasis* si svincolerebbe, in virtù di questa caratteristica, dal modello "medievale" di esametro. Il *Waltharius*, sulla scorta di Virgilio, si attesterebbe sotto il 10%, mentre vicini all'*Ecbasis* risultano Valafrido Strabone (18,3%) ed Ermoldo Nigello (16,1%).

Per quanto riguarda le tipologie con 3w, la percentuale che ritrovo nell'*Ecbasis* è molto bassa (1,87% nel totale) rispetto a quelle calcolate da D'Angelo per le altre opere, che vanno dal 19,3% per i *Gesta Berengarii* allo zero del *Ruodlieb*. Il *Waltharius* si attesta al 6,4%. Distinguendo la tipologia 2m3w4m da tutte le altre con 3w, notiamo che la percentuale dell'*Ecbasis* rimane sempre bassa (1,38%) rispetto al 5,7% del *Waltharius*, al 9,1 di Virgilio, al 9,6 di Ovidio e al 17,8 di Lucano. D'Angelo sottolinea come tale incisione torni ad affermarsi nei secoli XII e XIII, con il ritorno della versificazione "antichizzante", laddove la percentuale media di dieci autori dell'epoca, calcolata da Orlandi, sale al 10,2%. Prima di allora, i poeti tendono a darle sempre meno spazio.

Nell'*Eneide* il 60% dei casi di questa tipologia presenta un –que o un –ve enclitico in terza breve, nel *Waltharius* il 25%. In età classica viene evitato il tipo con un monosillabo davanti a 2m, soprattutto se si tratta di una preposizione. Nel *Waltharius* nove casi, ma senza preposizione, nell'*Ecbasis* ben 268 casi, cioè il 21,8% del totale.

Per quanto riguarda le altre tipologie con 3w, sono considerate alquanto irregolari, e trovano attestazione forse solo tra i poeti arcaici. Dieci i casi nel *Waltharius*, sette nell'*Ecbasis* (0,56%), dove troviamo, a differenza del poema gualteriano, il tipo con una sola cesura del terzo trocheo (3w) ai vv. 157 e 168, che trova riscontro solo tra i poeti arcaici e in un famoso verso virgiliano (*aen.* 4, 486: Spargens umida mella soporiferumque papaver). Troviamo, inoltre, la tipologia 3w4m (vv. 333 e 790), 2w3w4m (v. 271), 2m3w (v. 1048) e, al v. 658, l'eccezionale caso di una sequenza di quattro cesure: 2m3w4m4w.

Nell'*Ecbasis* solo quattro versi non presentano cesura in terza sede (0,32%), una delle quali senza l'eftemimera (v. 588: 2m). Nel *Waltharius* se ne incontrano 55 casi, di cui due senza 4m. Il *Waltharius* presenta 41 esempi di 2m4m, l'*Ecbasis* solo uno (v. 44). Gli altri due casi nell'*Ecbasis* presentano i seguenti schemi: 4w (v. 232), 2w4m (v. 566).

RIME

Come afferma D'Angelo, la rima rappresenta il contributo più originale che la versificazione mediolatina abbia dato al verso eroico. Secondo Norberg[1] il

[1] DAG NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Uppsala 1958, p. 38.

gusto medievale per la rima e per altre figure foniche deriva dall'influenza esercitata, in età imperiale, dalla retorica sulla poesia. Nella poesia classica, cioè, certi effetti fonico-metrici erano casuali, mentre più tardi vengono regolarizzati, raggiungendo un alto grado di sistematicità solo nel XII secolo. Poiché tra IX e XIII secolo il fenomeno assume forme e attuazioni diverse e non è possibile individuare in esso linee di continuità evolutiva che ci permettano di fissare dei criteri validi per la collocazione cronologica delle opere, D'Angelo circoscrive il "campo d'azione" della sua indagine. Decide infatti di occuparsi solo di alcune sedi privilegiate: tritemimera, pentemimera ed eftemimera. Precisa inoltre di considerare in assonanza due sillabe finali di parola avente la vocale in comune (es.: avis/venit), mentre per rima si intende un'assonanza comprendente in comune, oltre alla vocale, gli elementi consonantici che la seguono (es.: deos/viros). Prende in considerazione solo le rime monosillabiche, pur trovando, nel *Waltharius*, anche rime bisillabiche consonanticamente impure (es.: foedatum/arvum).

Si intende per leonina "forte" (L) la rima intercorrente tra l'ultima sillaba del verso e l'arsi del terzo piede; per leonina "debole" (l) quella tra la sillaba finale e l'arsi del secondo e quarto piede.

Ci sono inoltre rime che coinvolgono pause femminili e dieresi, o esametri che Strecker[1] definisce *"Reimfülle"*, in cui la clausola lega con più di una cesura interna, o i *"Trinini Salientes"*, dove rimano tra loro 2m e 4m, o *"Endreim"* (daranno vita ai *versus caudati* del basso medioevo), dove rimano le sillabe finali di due o più esametri consecutivi, i *"Ventrini"*, versi consecutivi che presentano rime nelle medesime cesure.

D'Angelo confronta le percentuali di L, l, rime interne e rime finali tra *Waltharius* e altre sei opere, notando che quelle che lo precedono cronologicamente hanno una percentuale di L più bassa.

Tra le opere a confronto, non viene presa in considerazione l'*Ecbasis*, che ha una percentuale di L altissima,[2] pari all'86,33%, molto vicina al *Ruodlieb*, e di l molto bassa, del 3,74%. Per quanto riguarda le rime interne, sono nel complesso molto numerose (36,85%), se si considerano tutte quelle che legano ogni tipo di cesura, anche in aggiunta alle leonine. La percentuale di *Endreim*

[1] KARL STRECKER, *Studien zu Karolingischen Dichtern. V. Leoninische Hexameter und Pentameter im 9 Jh.*, «NA» 44, 1922, pp. 213-251: 216.

[2] Secondo Orbán, tutti i versi *dell'Ecbasis* realizzano la rima leonina se ammettiamo una fruizione orale del testo da parte di un pubblico francofono che non pronunci "t" ed "s" finali e che pronunci invece "um" e "us" come "o", la "e" come "i", "bus" e "cus" come "is", "ans" come "ens", conformemente a un uso linguistico tipico del tardo latino gallico e dell'antico francese attestato dal *Fragmentum Upsaliense* della vita metrica di Santa Caterina (databile tra 1150 e 1300). ÁRPÁD P. ORBÁN, *Was verraten die Horaz-Zitate in der Ecbasis captivi über die Herkunft des Autors und die Darstellungsweise des Gedichtes?*, «Mediaevistik» 4, 1991, pp. 265-295.

si attesta all'8,85%, avvicinando l'*Ecbasis* al *Waltharius*, mentre quella di *Reimfülle* è leggermente più bassa, raggiungendo il 7,4%. Da sottolineare che, tra le leonine forti, si registrano 30 casi di bisillabiche pure e 145 di bisillabiche impure, nonché qualche sparuto caso di rima bisillabica.

Productio ob caesuram

La *productio ob caesuram*, fenomeno metrico-prosodico per il quale una sillaba breve per natura, posta in arsi, viene a contare per lunga, è un fenomeno molto raro in età classica, ma tuttavia presente anche in grandi poeti, come Virgilio (*ecl.* 10,69). Come sottolinea D'Angelo, i versificatori medievali "ricavano la liceità del fenomeno dalle notazioni dei grammatici al Mantovano"[1] e ne diffondono l'uso, ribattezzando il fenomeno *ectasis* (Isidoro, *etym.* 1, 35,4). Nel periodo protocarolingio quest'uso appare più limitato che nel *Waltharius* (quasi 3%), mentre nei secoli successivi si stabilizzerà al 4-5%. La percentuale calcolata per l'*Ecbasis* da D'Angelo si approssima al 4%.

A facilitare la *productio ob caesuram* sono: la chiusura della sillaba da allungare; la presenza di una "h" iniziale dopo la sillaba debole in arsi ("h" iniziale era considerata consonantica già in età classica), come avviene nel 70% dei casi di *ectasis* nel *Waltharius*. Norberg[2] afferma che l'allungamento di breve in pentemimera è caratteristica dell'esametro leonino.

In base ai miei calcoli, 52 sono i versi interessati a questo fenomeno, per una percentuale complessiva del 4,2%, di cui l'1,2% è determinato proprio dalla presenza di sillabe allungate per posizione, una delle quali dinanzi ad "h" (v. 942). Ben cinquanta casi di *productio ob caesuram* su cinquantacinque si collocano in corrispondenza della cesura pentemimera, quattro della tritemimera (vv. 99, 802, 942, 1039), uno solo dell'eftemimera (v. 99). Due versi, infatti, contengono non uno, ma più allungamenti in arsi (v. 99: 2m, 3m e 4m; v. 1039: 2m e 3m).

Elisione

Come lamenta D'Angelo, è difficile formulare conclusioni precise e globalmente valide sull'elisione nella poesia medievale. Nel Medioevo, infatti, non vennero elaborate teorie in merito, né gli studiosi moderni hanno dedicato ricerche specifiche. Si pensa che nella poesia medievale la sillaba in elisione scompaia del tutto, a differenza della poesia latina classica, dove il concetto di "elisione totale" è stato da più parti respinto e si parla solo di sinalefe (tranne che per l'elisione di "-que", l'aferesi di "est" e il caso di monosillabo eliso su vocale breve).[3]

[1] *Op. cit.* p. 95, nota 198.

[2] *Op. cit.* p. 958.

[3] Jean Soubiran, *L'élision dans la poésie latine*, Paris 1966, p. 648 e passim.

Nell'arco della letteratura latina classica, l'uso dell'elisione tende a ridursi progressivamente, da Virgilio in poi, attestandosi a una media del 20%. Come nella distribuzione di dattili e spondei nell'esametro, anche in questo settore si individuano due modelli: quello "virgiliano", aperto all'elisione, e quello "ovidiano", che la limita notevolmente. Quest'ultimo viene accolto nel Medioevo, come testimoniano alcune *artes* basso medievali, con ulteriori restrizioni a partire dal IX secolo.

Munari[1] individua tre tendenze nel Medioevo: poeti che evitano del tutto l'elisione; poeti che si servono liberamente dell'elisione, secondo i modelli della tarda età repubblicana; poeti che la usano pochissimo. Klopsch[2] ne individua invece cinque, in base alla frequenza dell'elisione: al primo gruppo appartengono i poeti, carolingi e altomedievali, che seguono l'uso degli antichi; al secondo i poeti, come l'autore del *Waltharius*, vissuti tra IX e X secolo, tra i quali l'uso dell'elisione risulta oscillante; al terzo i versificatori di gusto "medievale", che riducono fortemente l'uso dell'elisione, come l'anonimo poeta dell'*Ecbasis*. Mentre il *Waltharius* si attesta al 20,4%, L'*Ecbasis* al 4,2%.

Ecco, in una tabella sintetica compilata sulla falsariga di D'Angelo, la distribuzione delle elisioni nel poemetto:

ELISIONI I-IV 35	I F f f1 f2	II F f f1 f2	III F f f1 f2	IV F f f1 f2
Cifre assolute analitiche	1 0 3 1	5 2 1	4	4 12 2
Totale	5	8	4	18
% sulle elisioni	14%	22%	11%	51%
% sui versi	0,4%	0,6%	0,8%	1,46%

ELISIONI V-VI 2	V F f1 f2	VI F f
Cifre assolute analitiche	1 1	
Totale	2	
% sulle elisioni	5,4%	
% sui versi	0,16%	

Particolarmente basso è nell'*Ecbasis* il numero di elisioni in terza sede, secondo l'uso ovidiano, che anche l'autore del *Waltharius* fa proprio. Regolare

[1] FRANCO MUNARI, *Marco Valerio. Bucoliche*, Firenze 1972, p. LXX.

[2] *Op. cit.* pp. 80 ss.

è l'incremento di elisioni in quarta posizione, specie in IVf (12); come Ovidio, inoltre, l'anonimo poeta tende a evitare l'elisione sulla seconda breve del dattilo quarto, dove non si registra neanche un caso.

Per quanto riguarda gli ultimi due piedi, dove l'elisione è generalmente evitata, l'*Ecbasis* ne presenta poche, laddove nel sesto piede si tratta solo di aferesi, due, in VIf. Come nel *Waltharius*, anche nell'*Ecbasis* l'uso di elisioni in clausola è, sulla base dei modelli classici, ortodosso.

Aferesi

Per quanto riguarda le aferesi, il cui uso si era incrementato in età classica da Virgilio a Lucano, per poi arenarsi nel Tardoantico e ancor più nel Medioevo, l'anonimo autore dell'*Ecbasis* si trova allineato con gli antichi, contrariamente al suo consueto uso. La tabella seguente riassume il quadro complessivo di elisioni e aferesi nel poemetto:

Elisioni e aferesi I-IV	I				II				III				IV			
54	F	f	f1	f2	F	f	f1	f2	F	f	f1	f2	F	f	f1	f2
Cifre assolute analitiche	1	4	3	1	8	2	1		6				10	16	2	
Totale	9				11				6				28			
% sulla somma di elisioni e aferesi	0,2%				0,2%				0,16%				9,3%			
% sui versi	0,7%				0,8%				0,4%				2,2%			

Elisioni e aferesi V-VI	V			VI	
4	F	f1	f2	F	f
Cifre assolute analitiche	1	1			2
Totale	2			2	
% sulla somma di elisioni e aferesi	3,4%			3,4%	
% sui versi	0,16%			0,16%	

Iato

Il Medioevo, come l'età classica, rifugge l'uso dello iato. È quanto accade nell'*Ecbasis*, che non ne registra alcun caso.

NOTE

SINTESI DEL PASSATO E GUIDA DEL FUTURO*

Giampietro Marconi

Abstract

The following issues are treated from their origin, generally in the ancient Greece, up to their last Roman development: Agriculture, Land-surveying, Alchemy, Food science, Architecture, Astrology, Astronomy, Botany, Cosmology, Law, Philosophy, Physics, Physiognomy, Geography, Hydraulics, Logics, Mathematics, Mechanics, Medicine, Mineralogy, Music, Navigation, Seamanship, Pneumatics, Polemology, Psudoscience, Toxicology, Veterinary, Zoology.

Di Paola Radici Colace coordinatore nazionale e con Paola Radici Colace autore vede la luce questo *Dizionario* che rimarrà fondamentale per lo studio delle antichità classiche. L'impegno profusovi è stato immenso, percepibile al solo considerare l'organigramma dei curatori: 4 responsabili di Unità, appunto Radici Colace, Medaglia, Rossetti, Sconocchia; 23 curatori di aree; 53 collaboratori e 14 redattori.

Le finalità sono esposte con chiarezza ed esaustivamente dal coordinatore nazionale: il *Dizionario* "si propone di colmare una lacuna nel campo degli studi dell'antichità, costituita dalla mancanza di un Dizionario organico della Scienza e della Tecnica relativo al mondo classico, che metta insieme gli autori, i testi, le pratiche e i processi produttivi", ossia "tutte le informazioni che ricostruiscano l'importanza centrale che la scienza e la tecnica hanno rivestito nelle società classiche, le loro connessioni con il resto delle discipline, il processo di costruzione dei saperi relativi" (p. 9). Credo che non si potrà attestare sufficiente riconoscenza a quanti mettono in rilievo questo aspetto molto trascurato fino ad un passato abbastanza recente, dell'incidenza delle scienze e delle tecniche sulle società antiche. Per spiegare questa latitanza bisogna partire dal riconoscere che in ogni epoca c'è un pensiero critico dominante che informa le ricerche e le valutazioni: il pensiero estetico con rimasugli di un positivismo deterministico è quello che si scopre con facilità aver dettato gli indirizzi selettivi fin dal primo Novecento: cfr. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di Benedetto Croce, 1902; cfr. anche *Lezioni di Estetica*, 1913. Sicché, per limitarci al mondo latino, l'estetica non solo la faceva da padrona ma selezionava perfino tra i

* Questa nota è una discussione su P. Radici Colace, S. Medaglia, L. Rossetti, S. Sconocchia (a cura di), *Dizionario delle Scienze e delle tecniche di Grecia e Roma*, Pisa-Roma, Serra, 2010, i: a-l, ii: m-z, pp. 1343.

poeti quelli ritenuti di fresca originalità quali un Catullo, il Virgilio depurato dalle imitazioni omeriche, l'Orazio lirico quale abile intarsiatore, escludendo quello satirico come produttore di 'non poesia' in quanto impegnata in scopi morali. Anche le correnti storie della letteratura latina, degli autori scientifici forniscono i dati materiali, titoli, numero dei libri, cronologia, autenticità, e qualche, più che giudizio critico, impressione dettata dal gusto personale dello storico. Da questa selezionata profilatura viene fuori un'antichità tutta impegnata – sembra – a creare e a gioire di poesia, quasi un'enorme repubblica accademico-poetica che trova una perfetta fotografia nel *Catullocalvos* del Pascoli nell'esile rastrematura e nelle isteriche movenze. Ma poi – è lecito domandare – come vivevano fisicamente gli antichi, specie la gran parte della popolazione? È quindi con soddisfazione che negli ultimi anni sono stati valorizzati autori tecnici quali Varrone di cui il *de re rustica* ha avuto un eccellente commento anche figurativo da D. Flach, M. T. Varro, *Gespräche über die Landwirtschaft* in tre volumi rispettivamente 1996, 1997, 2002; Manilio, I-V, Congedo, Lecce 1995-1997, edito da Dora Liuzzi che gli ha dedicato tra gli altri il significativo volume *Manilio fra poesia e scienza*, Lecce 1993, che raccoglie i contributi del Convegno; Frontino, *de aquae ductu urbis Romae,* ed. critica, traduzione e commento ricchissimo a cura di Fanny Del Chicca, Roma 2004. Un significativo suggerimento veniva dato dal volume che raccoglieva le analisi dei proemi di autori tecnici, *Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche latine* a c. di C. Santini e N. Scivoletto, Roma 1990. Correttamente la Radici pone una differenziazione sostanziale del suo *Dizionario* dalle storie della letteratura scientifica che degli autori potranno dare solo descrizioni esterne dei loro trattati, con indicazioni dei precedenti e dei continuatori, esili profili e qualche informazione sui metodi e un cenno sul grado di attendibilità; ma non avranno mai la facoltà istitutiva di scendere ad illustrare i contenuti, il processo formativo, le componenti fisico-chimiche, e il loro impiego anche in altri processi aggregativi. Anche se a queste storie va riconosciuto il merito di dare il quadro delle attività produttive, la valorizzazione del lavoro nella duplice valenza e del progresso tecnico in sé e delle conseguenti promozioni sociali degli operatori tecnici: cfr. la *Letteratura scientifica e tecnica di Grecia e Roma*, Roma 2002, sotto la direzione di C. Santini con la collaborazione di Mastrorosa e Zumbo. E una notevole differenza intercorre tra la tipologia espositiva del *Dizionario* rispetto alle storie della scienza come, ad es., la *Storia della scienza*, Roma 2001, diretta da G. Lloyd con la collaborazione di M. Vegetti e G. Cambiano: queste trattazioni hanno il vantaggio di mostrare le dinamiche storiche delle invenzioni, degli affinamenti, delle diffusioni, ma avranno difficoltà ad addentrarsi negli esami analitici delle composizioni e dei meccanismi delle forze che entrano in composizione.

Il fine di questo *Dizionario* è quello di ricostruire l'esatto valore di ogni termine tecnico nella dinamica delle evoluzioni storiche di modo che oltre il significato corrente risulti evidente quella accezione che pur secondaria è passata poi a fissarsi in un valore tecnico. Né è da dimenticare che in una similitudine, ad es., quello che dà la *saveur* è proprio questo significato secondario e specialistico, come il più puntuale, più fascinoso, al punto che talvolta è proprio esso a costituire il *tertium comparationis*. Si recupera così una circolarità delle idee, dei saperi e dell'immaginario e personale e collettivo, e si misura anche il grado di creatività del singolo poeta come di un popolo nelle innovazioni semantiche fino alla produzione linguistica. Molto opportunamente in uno dei saggi in appendice si pone il problema delle *metafore della scienza e delle tecnica* quale contributo che l'immaginario astratto offre per rendere più chiare le conoscenze concrete in diversi settori. La metafora o la similitudine che è poi una metafora più esplicitata, crea una realtà altra, ma parallela, perché ha una capacità creativa "che non si esaurisce in un doppio impalpabile e surreale, immerso in una dimensione gelatinosa che nulla ha da spartire col reale", ma indica "nuovi orizzonti della conoscenza, grazie alla relazione che si crea tra due elementi appartenenti alle sfere del concreto e dell'astratto, sebbene i meccanismi epistemologici attivati siano di tipo intuitivo, perché fondati sull'immagine" (p. 1317).

Gli ambiti tecnico-scientifici di cui il *Dizionario* traccia lo sviluppo diacronico e le tappe sincroniche relazionate alle analisi dei collegamenti con altre tecniche o scienze sono 29: agricoltura, agrimensura, alchimia, alimentazione, architettura, astrologia, astronomia, botanica, cosmologia, diritto, filosofia, fisica, fisiognomica, geografia, idraulica, logica, matematica, meccanica, medicina, mineralogia, musica, nautica, ottica, pneumatica, polemologia, pseudo-scienza, tossicologia, veterinaria, zoologia. I lemmi sono 455. Per orientarsi in tanta selva ci soccorrono e un *Elenco generale delle voci* (pp. 17-20) e un *Glossario* (pp. 1171-1274) di cui si è fatta carico la stessa Coordinatrice nazionale, Colace, che per 104 pagine con vari artifici grafici dà conto di tutti gli argomenti, segnando in grassetto il lemma capofila, in tondo quelli inseriti all'interno della trattazione generale, preceduti da freccette quelli a cui si rimanda per una esaustiva delucidazione.

Per dare un esempio-campione dell'organizzazione delle voci scelgo l'*Ottica* esaminata da S. Medaglia. Precisato che il termine τὰ 'Οπτικά col valore di 'scienza dei fenomeni della vista' è documentato a partire da → Aristotele, *metaph.* 3, 2, 997b 20, l'ottica si costituisce in disciplina autonoma nel III sec. con → Euclide e si perfeziona nel II sec. con → Tolemeo ed evolve nei due poli, dell'ottica come irradiazione dei 'raggi visivi' dell'occhio, e della catottrica come 'rifrazione dell'oggetto' sull'occhio come avviene negli → specchi ustori. Al § 2 è analizzata l'*Ottica* di Euclide che composta nei primi anni del

III sec. può essere ritenuta il primo trattato a sostenere, derivandolo dalla geometria, l'assunto della propagazione rettilinea della luce, teoria che la fisica moderna ha rettificato coinvolgendo i fenomeni di interferenza e di diffusione che rompono la direzione rettilinea, del resto abbandonata già da Tolemeo. § 3: *Storia e problemi*: si dà conto di → Erofilo di Calcedonia che scrive un trattato di oftalmologia; di → Pitagora; di → Parmenide; di → Empedocle; di → Teofrasto; e degli atomisti che ribaltano il rapporto occhio-oggetto nel senso che è dall'oggetto che vengono emessi 'simulacri' che colpiscono l'occhio secondo quanto sostengono → Democrito, → Epicuro, → Lucrezio; di → Platone che sintetizza le due teorie riconoscendo che sia gli occhi che gli oggetti emanano raggi luminosi. § 4: con Tolemeo si conclude la ricerca antica, dato che la sua *Ottica* (138-180) è la summa delle conoscenze sui fenomeni ottici. § 5: il focus della trattazione è la *Catottrica* di → Erone di Alessandria che può essere studiata attraverso una traduzione latina medievale, *Ptolemei de speculis*. § 6: *Ottica e prospettiva* nel senso che dall'ottica sono discese le leggi della prospettiva il cui primo codificatore sarà da riconoscere in → Agatarco di Samo che le applicò alla scenografia. Segue la bibliografia settoriale.

Chiudono il *Dizionario* una sovrabbondante bibliografia di 132 pagine (1039-1170) e i profili degli autori (pp. 1275-1288) con accanto l'indicazione delle voci curate. Alla fine tre articoli incorniciano le trattazioni sviluppate nel volume: L. Rossetti individua nella Grecia dei Presocratici la genesi del pensiero scientifico, seleziona i contributi portati alla delineazione dell'idea stessa di scienza, da quello straordinario laboratorio che fu Mileto al tempo di Talete e degli allievi, che provocarono il passaggio dal mythos al logos (pp. 1291-1315). Segue l'articolo della Colace sulle metafore; dopo, V. Tavernese traccia una carrellata di valutazioni sulla scienza e tecnica antiche, fatte da studiosi medievali, moderni e contemporanei (pp. 1323-1343).

Vincenzo Di Benedetto, *Omero: Odissea*, Milano, bur, 2010, pp. 1256.

La linea portante di questo commento, un'*Introduzione* corposa di 150 pagine e una continuità annotativa che dà conto del testo fin nelle particelle di cui è ricca la lingua greca, è quella di un assoluto approccio razionale, teso ad individuare la narrazione nel procedere coerente, nelle sovrapposizioni, nelle apparenti contraddizioni. Continuità e fratture, lo stesso metodo critico in uso per valutare i processi storici. Nulla è lasciato a quell'irrazionale nell'arte che un tempo era ritenuto lo specifico, o per lo meno era largamente ammesso per la poesia, specie per quella di lungo percorso come l'epica. Se non si tiene conto di questo costante indirizzo ermeneutico, interi capitoli o paragrafi o note potrebbero sembrare ricerche extracontesto poetico, digressioni sulla struttura senza valenza per un disvelamento della poesia. Tre esempi. La fissazione del tempo in cui si sviluppa l'azione, 41 giorni, è un elemento-base della struttura, ma rivela anche potenzialità poetiche se, come ne tiene conto Di Benedetto, viene richiamata per accostare situazioni anche lontane che gettano luce a contrasto o ad omologazione l'una sull'altra, insomma se procurano percezioni di poesia. Anche la ricostruzione della rotta di Odisseo e l'individuazione esatta dei 10 approdi (pp. 34-43) sono elementi della struttura, ma hanno anche ricadute poetiche se in cinque casi gli approdi sono chiusi con un verso modulare ἔνθεν δὲ προτέρω πλέομεν ἀκαχήμενοι ἦτορ (9, 105; 10, 77) seguito da un altro verso formulare a 9, 62-63; 565-566; 10, 133-134, ἄσμενοι ἐκ θανάτοιο, φίλους ὀλέσαντες ἑταίρους: la ripetizione intensifica il dolore di tutti gli Itacesi, martella gli *errores* di Odisseo in una progressione di perdite, di morti, di naufragi e di rovesci guerreschi, dai quali uscirà salvo alla fine solo l'eroe ma nudo di tutto. Così la ripresa di gruppi di versi assolvono sì alla funzione strutturale di scandire la narrazione in parti delimitate, ma intensificano la cadenza di segmenti narrativi richiamabili strettamente, quasi grappe di parti importanti che altrimenti rimarrebbero come appiccicate. Ad esempio, senza le varie riprese dai primi quattro canti nel quinto canto, la Telemachia rischiava di profilarsi come poema a sé stante, quindi con un disfacimento dell'unità dell'*Odissea*.

D'altronde anche dall'analisi delle formule del levarsi del giorno Di Benedetto riesce a individuare creatività poetica. Assodato che il modulo ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος 'Ηώς comparendo 21 volte nell'*Odissea* e 2 volte nell'*Iliade*, deve considerarsi verso formulare esterno, un patrimonio aedico al quale potevano attingere i poeti dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, Di Benedetto ne ricostruisce il lungo percorso attraverso l'*Odissea*, in variazioni contenutisticamente affini, in giri deformalizzati, arrivando alla conclusione che il poeta dopo una lenta sperimentazione innovativa riesce a dissolvere il giro pre-confezionato in un nuovo giro del tipo αὐτίκ'ἀπ' 'Ωκεανοῦ χρυσόθρονον ἠριγένειαν / ὦρσεν (23, 347) nel quale sostituisce χρυσόθρονος a ῥοδοδάκτυλος per una corrispondente variazione indicativa del primo effetto del sorgere del sole dai raggi color oro rispetto alla fase precedente della prima alba segnata dalle striature rosee; arriva perfino a togliere il nome stesso di 'Ηώς sostituendolo col suo epiteto formulare ἠριγένεια e infine varia la costruzione sintattica dal

nominativo all'accusativo. Un percorso creativo simile può ricostruirsi nel caso degli epiteti fissi per l'eroe dell'*Odissea*, πολύτλας (δῖος) Ὀδυσσεύς: è ripresa ovvia dall'*Iliade* quale archetipo epico e riferimento obbligato quale unica opera precedente. Nell'*Iliade* ricorre cinque volte sempre riferito ad Odisseo, ma non essendoci fatti specifici che giustifichino tale qualità bisognerà pensare che l'espressione sia stata coniata in narrazioni mitiche antecedenti la stessa *Iliade*. Altro epiteto riferito ad Odisseo nell'*Iliade* è πολύμητις 'astuto' che ricorre 18 volte specifico per Odisseo (un'altra volta per altri). Il poeta dell'*Odissea* non ha scelto l'uno a scapito dell'altro per mantenere i due aspetti della personalità di Odisseo: in πολύτλας l'elemento τλῆναι che vale 'sopportare' pone l'accento sull'idea di sopportazione per cui l'eroe risulta 'paziente', ma non sempre in senso puramente passivo, talora con valore positivo come quando nella grotta del Ciclope frena l'ardore di ucciderlo con la spada per non rimanere poi imprigionato dentro dal macigno ostruente la porta, quindi si comporta da 'paziente riflessivo', attivo nel dominare il giusto sdegno, rispetto all'atteggiamento obbligatoriamente passivo di fronte ad agenti esterni della portata di tempeste o di preponderanti attacchi nemici. Πολύμητις batte sulle capacità di reagire flessibilmente escogitando la soluzione più idonea alla situazione volta per volta. Così il poeta dell'*Odissea* ha usato e πολύτλας 42 volte e πολύμητις 68 volte. Ma ha anche innovato creando πολύτροπος ch'egli mette in tutta evidenza al primo verso del poema e che riprende a 10, 330: in πολύτροπος continua il primo elemento πολυ- 'molto' che evoca un alto livello di intensità e una molteplicità di manifestazioni; con τρόπος adombra 'un modo di rapportarsi', quindi una versatilità che compendia le due qualità dello 'strategicamente paziente' e dell''astuto abituale'. Da questa scelta innovativa e incipitaria di πολύτροπος, ben avvertita e resa da Andronico con *versutum* ugualmente al primo verso della traduzione, Di Benedetto ricava la conclusione che «è ragionevole supporre che avesse in mente (sc. il poeta dell'*Odissea*) le linee portanti del poema» (p. 58), sin dalla prima parola e in piena libertà dato che πολύτροπος non ricorre nell'*Iliade*.

Le linee portanti dell'azione odissiaca si rivelano, ben chiare, due: quella della pirateria che si sviluppa soprattutto nell'assalto ad Ismaro e quella dell'ospitalità che funziona sempre nel seguito. Alla prima si associano tutte le tempeste che distruggono tutti i beni predati ed in più provocano turbolenze nelle città di origine degli eroi (cfr. i proci a Itaca): questo complesso documenta la crisi del modello della pirateria. La strategia dell'ospitalità comporta il dovere-diritto della reciprocità. Le due strategie hanno differenti ricadute narratologiche: la pirateria trascina descrizioni di tempeste, delle quali è necessario ricordare un verso mirabile per gli effetti fonosimbolici: τριχθά τε καὶ τετραχθὰ διέσχισεν ἲς ἀνέμοιο (9, 71), dei quali anche Virgilio si farà forte per tutta la descrizione della tempesta che disperde la flotta di Enea sulla costa africana: *insequitur clamorque virum stridorque rudentum* (1, 87; 1, 81-124). Il modello dell'ospitalità impone all'inizio le domande 'chi sei?, da dove vieni?', prosegue col rimandare ad antiche amicizie vigenti fra antenati, si sviluppa in un dialogo amicale e si conclude con uno scambio di doni che segnano l'inizio d'una reciprocità: è attivato quel processo di cui il poeta dice riferendosi ad Odisseo che «di molti uomini le città vide e l'intendimento conobbe» (1,3).

Un elemento molto importante che Di Benedetto pone in rilievo è quello relativo al passaggio politico del modello feudale-assembleare a quello tirannico. Restringe la forbice proposta dal Bérard per la composizione dell'*Odissea*, 734-727, al 730, al momento del massimo slancio della colonizzazione soprattutto sulla costa orientale della Sicilia a cui alludono diversi indizi. Ma non viene mai proposto come obiettivo il fondare colonie; il modello fatto balenare è invece quello della «enfatizzazione della produttività del lavoro e l'incremento della produzione. E questa è la base del regno di Ulisse quale si delinea nella parte finale dell'*Odissea*» (p. 83).

Infine due utili incursioni sulla 'fortuna' di Ulisse nella letteratura latina e in quella italiana. Nell'*Eneide* nel segmento introduttivo del racconto di Enea della notte fatale di Troia, Ulisse è presentato come esempio di efferatezza, *duri miles Ulixi*, in tutt'uno con i soldati di Neottolemo (2,7); è poi additato da Laocoonte come il perfido per eccellenza, *sic notus Ulixes?* (2,44); Sinone per rendere più vischioso il suo falso racconto carica Ulisse di tante fosche tinte: di perfido, attribuendo le sue disgrazie come dovute *invidia pellacis Ulixi* (2,90); di persecutore spietato, *hinc semper Ulixes / criminibus terrere novis* (2,97 e 104); di insufflatore calunnioso, per cui *magnis Ithaci clamoribus actus* il vate Calcante (2, 128); per finire con la definizione di *scelerum inventor Ulixes* (2, 164). E ancora nella notte fatale Enea bollerà Ulisse come *dirus* e all'uscita dal cavallo (2, 261) e alla fine nel momento dell'ammasso delle prede (2, 762). E perfino nel navigare intorno ad Itaca Enea non manca di maledire la terra *altricem saevi Ulixi* (3, 273). Cade perciò imprevista e difficile la riqualificazione di Ulisse da parte di Enea che definisce Achemenide *comes infelicis Ulixi* (3, 691). La spiegazione convincente è data dal Servio Danielino per il quale Enea *quasi pius etiam hostis miseretur cum similes errores et ipse patiatur*, cioè la *pietas* di Enea si spinge ad aver compassione perfino di un nemico, specie dopo che è venuto a sapere da Achemenide che anche l'Itacese soffre degli stessi *errores* che soffre Enea.

Nella letteratura italiana Di Benedetto esamina della 'orazion picciola' di Ulisse i famosi versi 'fatti non foste a viver come bruti' ecc. (*Inferno* 26, 118-120) trovandone la fonte in due significativi passi del *de consolatione philosophiae* di Boezio, *si primordia vestra / auctoremque deum spectes* (III m. 6, 7-8) *neque enim vos in provectu positi virtutis diffluere deliciis et emarcescere voluptate venistis*, (IV 7.19) attraverso la mediazione del *Convivio*, non senza un coinvolgimento del *de officiis* ciceroniano (1, 103). La conclusione è che nel rapportarsi alla cultura anteriore alla Rivelazione si può pensare che del viaggio di Ulisse Dante intendesse il suo come la prosecuzione, magari con un coinvolgimento sempre meno intenso a mano a mano che Dante si avvicina al termine ultimo, «sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse» (*Paradiso* 27, 82-83).

La traduzione in prosa è letteraria, d'alta letteratura sotto molti aspetti, innanzitutto per il giro sintattico del periodo che riproduce l'aspetto compatto e sonante tipico del fraseggio incastonato dalla metrica. Un altro pregio si coglie nella scelta d'un lessico, semplice, diretto, corrispondente nel tono all'originale sì da riprodurre le movenze stilistiche del dettato epico. L'effetto della resa è quello di una fluidità narrativa avvincente e originale, non aduggiata da arcaismi, moduli tradizionali consunti da un lungo uso, né da fastidiosi neologismi o poetismi. Uno sforzo costante è rivolto a riprodurre l'ordo verborum dell'originale, specie nel rispetto delle clauso-

le, al punto che l'ultima parola del verso greco trova l'esatta corrispondente italiana nella stessa posizione finale del periodo prosastico: e questo non è vezzo da grammatico, è la conservazione di un momento forte dell'espressione che appunto si coglie alla fine del giro sintattico data la pausa intensificatrice imposta dal punto fermo.

Il commento è affluente e puntuale. Una cura costante è rivolta all'individuazione della congruità del passo commentato con il complesso generale dell'opera, all'insegna della valorizzazione della razionalità narratologica. Frequenti fioccano anche le considerazioni linguistiche, che vanno dagli approfondimenti etimologici nella direzione di individuare trafile lessicali coradicali dal forte impatto espressivo (cfr. l'accostamento del nome *Mentis* con *ram-ment-are*) alla valorizzazione delle riprese formulari o delle variazioni stilistiche disseminate nel testo. Non sono trascurati i confronti col testo dell'*Iliade* al fine di stabilire il livello di dipendenza o di innovazione del poeta dell'*Odissea*. Naturalmente a tutte le osservazioni sotto il testo fanno da sponda le esaustive trattazioni sviluppate nell'*Introduzione*.

GIAMPIETRO MARCONI

Hadrian and the Christians, edited by Marco Rizzi, Berlin, de Gruyter, 2010 (Millennium-Studies 30).

L'IMMAGINE che i testi hanno trasmesso di Adriano è straordinariamente complessa, tale in non pochi casi da farci dubitare di poter raggiungere una qualche certezza o almeno comprensione di alcuni aspetti della personalità dell'imperatore o di particolari scelte di governo. Istruttiva a questo riguardo è la presentazione sarcastica – sarcastica ben oltre le leggi del genere – che di Adriano fa il suo lontano successore Giuliano nei *Cesari* o *Saturnali* (Iul., 311 D; l'operetta risalirebbe al 362, vd. ora Giuliano Imperatore, *Simposio / I Cesari*, edizione critica, traduzione e commento a cura di Rosanna Sardiello, Galatina 2000).

Solo per citare un esempio fra molti, ancora apparentemente indecifrabile sembra l'atteggiamento di Adriano nei confronti dei letterati (su cui vd. almeno R. Syme, *Hadrian the Intellectual*, in *Les Empereurs romains d'Espagne*, Paris 1965, pp. 243-253 [*RP*, VI, 103-114]; St. A. Stertz, *Semper in omnibus varius: The Emperor Hadrian and Intellectuals*, «ANRW» II.34.1 [1993], pp. 612-628, S. Fein, *Die Beziehungen der Kaiser Trajan und Hadrian zu den litterati*, Stuttgart 1994; S. Swain, *Polemon's Physiognomy*, in Id. (ed.), *Seeing the Face, seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*, Oxford 2007, pp. 125-201; J. Uden, *The* Contest of Homer and Hesiod *and the Ambitions of Hadrian*, «JHS» 130 (2010), pp. 121-135). Al termine di ogni indagine e riflessione si rimane pur sempre con l'esplicito giudizio di Cassio Dione (69, 3-4) che Adriano, «desideroso di essere il migliore in tutto, odiava quanti eccellevano in qualche ambito» e che li umiliava elevando rivali meno capaci. Questa affermazione è però contraddetta da altre voci, apprezzabili perché successive alla morte e quindi poco tacciabili di cortigianeria. Adriano viene infatti elogiato come «il più incline tra gli imperatori di un tempo a valorizzare le doti personali» (Philostr., *Vitae Sophistarum*, 529) o ricordato nell'*Anthologia* come «il migliore dei nostri passati imperatori» (*AP*, 7, 158).

Di fronte a una tale divaricazione di giudizi antichi una valutazione adeguata potrebbe apparire superiore alle nostre attuali possibilità e già questo minimo esempio può mostrare quanto la difficoltà di intendere un personaggio come Adriano sia alimentata dalle fonti stesse. Una personalità che, è noto, ha dominato l'epoca in cui ha vissuto, personalità tanto brillante da offuscare quelle dei suoi contemporanei.

La divergenza delle fonti, la conseguente difficoltà di interpretarle, la ricchezza delle medesime, la disponibilità di materiali nuovi rappresentano però una sfida stimolante per studiosi che non sempre si contentano di seguire una linea di indagine già tracciata da altri. In ricerche come quella qui recensita si presenta un'ipotesi e la si mette alla prova attraverso l'esame serrato di documentazione poco utilizzata in passato.

Ecco quindi l'ipotesi sulla quale è costruito il volume. In primo luogo si ricorda che «The Second century played a key role in the development of ancient Christianity» e che «On the other hand, the Roman empire from Trajan to the Antonine dynasty enjoyed a relative political and military tranquillity (lasting almost until the last

three decades of the century) and a great cultural effervescence, evidenced by phenomena such as the Neosophistic movement or the philo-Hellenistic attitude of emperors like Hadrian». Quindi si procede: «The aim of this book is to examine the connection between these two historical processes in order to figure out whether any specific factor within this broader context eased or accelerated the affirmation of Christianity in the Second century Roman world».

Il curatore si chiede dunque se e in caso affermativo in quale misura, il regno di Adriano abbia facilitato la diffusione del Cristianesimo. «The hypothesis this book investigates is wheter and to what extent the reign of Hadrian opened a door to Christianity, as well to other social and religious agents, in the form of new possibilities for self-definition and external self-presentation. In contrast with other agents, however, Christian communities fully seized this opportunity, and in so doing gained a more relevant space in Greco-Roman society which ultimately led to the first Christian peace under the Severan dynasty.» (M. Rizzi, *Introduction*, p. 1 e 2).

Ritengo subito incontrovertibile l'affermazione che il contesto è essenziale; è evidente che pace stabile e prosperità crearono le condizioni necessarie per i processi qui illustrati. Mi riferisco, per esempio, al fatto che l'assenza di scontri civili e la pace imperiale favorirono lo sviluppo e permisero l'accumulo e la conservazione di ricchezze da parte di notabili locali e la diffusione della cultura dopo periodi tormentati. Viaggi e diffusione di idee senza dubbio si avvantaggiarono della sicurezza nei mari e dalla disponibilità di fasce più ampie del consueto di popolazione disposte all'ascolto.

Questo è il passaggio successivo: la «cultural effervescence which characterised Hadrian's years provided Christianity with a chance to legitimate its religious identity as one component among others in the religious world of the Second century» (p. 3).

In sintesi è questa l'idea che informa il volume e studiosi competenti nei vari ambiti di indagine si sono misurati con tale ipotesi e hanno tentato di metterla alla prova e di verificarne le potenzialità esegetiche.

È chiaro che un'idea forte per essere sostenibile e per attraversare il confine tra ipotesi e strumento esplicativo deve alimentarsi dello scrutinio delle fonti e ricuperare interpretazioni precedenti che si sono rivelate utili. Tra gli studi che hanno influenzato gli autori di questo volume si trovano, per esempio, le ricerche di C. P. Jones (soprattutto C. P. Jones, *Multiple Identities in the Age of the Second Sophistic*, in B. Borg [ed.], *Paideia. The World of the Second Sophistic*, Berlin-New York 2004, pp. 13-21; dello stesso Jones vd. ora *Ancestry and Identity in the Roman Empire*, in T. Whitmarsh [ed.], *Local Knowledge and Microidentities in the Imperial Greek World*, Cambridge 2010, pp. 111-124). In quella società complessa e variamente stratificata ogni individuo poteva ricoprire ruoli diversi in differenti contesti senza impedimenti da parte dei rappresentanti del potere. Numerose possibilità erano poi aperte a identità culturali differenti alla quali erano riservate accoglienza e accettazione, purché in tali identità fosse compresa anche la lealtà nei confronti del dominio romano e dell'imperatore. Per definire in concreto cosa si debba riconoscere nel concetto di identità è a mio parere essenziale indicare in primo luogo quella linguistica (su ciò vd. ora M. Facella,

Languages, Cultural Identities and elites in the Land of Mara bar Sarapion, in *Symposium The Letter of Mara bar Sarapion in Context. Utrecht University, 10-12 December 2009*, Leiden, Religions in the Graeco-Roman World, cds).

Che la caratterizzazione prima di un individuo potesse risiedere nell'identità linguistica è un elemento presente poi sin dalle fasi antiche della cultura romana, come è ben mostrato dal caso di Ennio: *Quintus Ennius tria corda habere sese dicebat, quod loqui Graece et Osce et Latine sciret* (Gell., 17, 17,1).

In questo modo può diventare comprensibile la relazione che in questa ricerca si stabilisce tra nuovo interesse del mondo romano a fenomeni esterni, fossero religiosi, culturali, linguistici, la franca apertura al mondo greco di Adriano da un lato e la crescita del Cristianesimo dall'altro.

È evidente che non si intende istituire diretti rapporti di causa ed effetto tra realtà così ampie, ma è più che legittimo impegnarsi a studiare tutti i materiali disponibili indagando con cura le possibili connessioni e ripercussioni tra i vari fenomeni. A ciò viene aggiunta anche – come accennato sopra – un'adeguata considerazione del ruolo dell'Imperatore Adriano e dell'opera di integrazione – inclusione da lui attuata. La ricerca assume infatti come corollario l'idea che Adriano non sia stato in queste vicende solo un attore ma sia da considerare effettivamente l'architetto dello sforzo di riorganizzazione e un reale innovatore nella politica, nella cultura e nella vita religiosa dell'Impero.

All'*Introduction* e all'importante capitolo di Marco Rizzi, *Hadrian and the Christians*, il cui contenuto ho appena tentato di riassumere, seguono due contributi dedicati a illustrare l'attività costruttiva di Adriano. E. Calandra nota quanto la divisione tra dimensione pubblica e privata nella vita dell'imperatore tendesse a scomparire e propone di considerare la Villa Adriana come un osservatorio privilegiato per comprendere le linee politiche e culturali dell'imperatore. Le sontuose ville repubblicane e le regge ellenistiche ne sono modelli, così come le residenze persiane con i giardini e gli ampi terreni. Un uso sapiente degli spazi e dei tempi del potere caratterizzava la Villa e la serenità poteva sostituire la vita convulsa nella capitale.

Ritengo che la ricerca di una dimora a debita distanza da Roma – soluzione già messa in pratica da precedenti imperatori con risultati meno felici – celasse anche il desiderio di fuggire quella sorta di panopticon che era Roma, quell'ossessione nei confronti della figura dell'imperatore che diventava l'oggetto degli sguardi e dello scrutinio di tutti.

M. Galli indaga le forme nelle quali si esprimeva la cultura dell'imperatore e considera i vari aspetti della paideia adrianea, una paideia fortemente politicizzata, funzionale a formare e anche a influenzare le opinioni politiche. Opportune mi paiono le obiezioni nei confronti di recenti costruzioni che mirano a contrapporre rigidamente un più pragmatico Adriano *imperator* rispetto a un Adriano *pepaideumenos*; Galli mostra invece quanto sia inadeguata e artificiale la contrapposizione tra una presunta facciata greca e la realtà romana. In effetti, oltre al recupero abile e sentito di pratiche religiose tradizionali, il connubio attuato da Adriano tra paideia e politica fu tanto più riuscito quanto più era avvertito dall'imperatore non solo come *instrumentum regni* ma come una dimensione personale.

Una delle acquisizioni complessive del volume, presente già nei contributi appena considerati, è la comprensione che la strategia culturale adrianea ha subito riprese e accelerazioni in due momenti particolari, ovvero negli anni 124/125 d.C. e 131/132 d.C. un tale incremento appare documentato anche nella progressione edilizia di Villa Adriana. Questi snodi cronologici mi sembrano significativi anche in relazione alla concessione e costruzione dei tempi provinciali del culto imperiale dedicati ad Adriano in Asia (per quello di Cizico vd. il saggio di B. Burrell, *Temples of Hadrian, not Zeus,* «GRBS» 43 [2002], pp. 31-50).

A. Galimberti valorizza appropriatamente il percorso iniziatico di Adriano a Eleusi e indaga quanto la politica religiosa di Adriano abbia determinato il mutamento di rapporti tra Cristiani ed Ebrei e il passaggio da una coesistenza venata da reciproche interferenze a una rivalità manifesta. Le *Apologie* di Aristide e di Quadrato dirette ad Adriano in Atene sono composte con il desiderio di esporre una distinzione chiara tra Cristiani ed Ebrei di fronte al potere; anche il rescritto di Adriano indirizzato al proconsole d'Asia Minucio Fundano (124/125 d.C.) sulle misure da prendere nei confronti dei Cristiani è da considerare all'interno del quadro. Il collegamento istituito da Galimberti tra iniziazione eleusina di Adriano, persecuzione dei Cristiani, risposte sotto forma di *Apologie*, attività concorrenziali tra culti soteriologici, assume un valore ancora più cogente alla luce della ridatazione che propone dell'*Apologia* di Aristide al 131/2 d.C; nel testo egli scorge il forte desiderio da parte cristiana di porre fine alla grave persecuzione nei confronti dei Cristiani e la necessità di differenziarsi dagli Ebrei che stavano iniziando la rivolta.

G. B. Bazzana rivolge la sua attenzione alla rivolta giudaica, uno tra i periodi di più ardua comprensione del regno di Adriano, comprensione resa difficile vuoi dalla scarsità delle fonti, vuoi da interpretazioni che talora contribuiscono a opacizzare più che a spiegare le vicende. Una lettura attenta di Cassio Dione (69 12,1) e l'analisi del midrash *Vayyqra' Rabbah* (circa IV d.C., un commento al libro dei *Numeri*) che vede protagonisti Adriano e un Ebreo centenario si dimostra assai utile per comprendere l'atteggiamento di Adriano. Emerge la difficoltà all'interno della Giudea di conciliare posizioni differenti, di arrivare a una soluzione tra contrapposizione e accettazione del potere romano, contrasto analogo a quello che si era verificato – con esiti finali assai diversi – all'epoca di Antioco IV e della rivolta dei Maccabei. È degno di nota che nella tradizione ebraica si conservi un'immagine controversa dell'imperatore Adriano e non esclusivamente negativa, come invece ci potremmo aspettare e come avviene per Tito.

A. Galimberti valorizza poi un passo poco noto della *Historia Augusta* nella *Quadriga Tyrannorum* (le vite di Firmus, Saturninus, Proculus e Bonosus). La lettera di Adriano a Serviano non deve essere del tutto scartata come falsa. Galimberti ne giustifica le incongruenze e mostra che si tratta di un pastiche che conserva una sostanza storica. Il testo documenta la politica religiosa di Adriano in Egitto e contribuisce a illustrare la politica religiosa di Adriano verso Cristiani, Ebrei e culti egiziani, nonché gli interessi ancora vivi nel IV e V secolo nei confronti dell'imperatore Adriano.

L. Capponi indaga l'importanza delle divinità egiziane – in particolare Serapide – nella vita religiosa dell'Egitto nel periodo tra il regno di Traiano e quello di Marco Aurelio. La ricerca mira anche a capire se si può istituire una connessione tra questi fenomeni e la diffusione del Cristianesimo nella regione. Una parte dell'articolo è poi dedicata alla cosiddetta rivolta dei *boukoloi*, (172 d.C.) e alla relazione tra questi ribelli e Serapide. La studiosa ritiene che costoro fossero «a political and religious group of anti-Roman fighters and martyrs – possibly adepts of Serapis, as the Egyptian meaning of the termin *boukolos* suggests – and this idea would help to explain why the leader of the revolt, Isidorus, was a priest» (pp. 132-133).

Mi pare assai probabile che il termine *boukoloi* vada inteso in senso religioso e non sia da credere che i rivoltosi fossero semplici pastori; il fenomeno piuttosto è da considerare alla luce del dionisismo: proprio il nome di *boukoloi* e vari aspetti (come – tra gli altri – il vestirsi con abiti femminili) mi parrebbero indirizzare in questa direzione. *Boukolos* è infatti anche un titolo della gerarchia del culto dionisiaco e figura di frequente in iscrizioni del II secolo d.C., vd., per esempio, *IGUR* I, 160, I A, 32 e I B, 29. Su questo testo databile tra il 160 e il 165 d.C. vd. J. Scheid, *Le thiase du Metropolitan Museum (IGUR, I, 160)*, in *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la Table Ronde organisée par l'École Française de Rome (Rome, 24-25 mai 1984)*, Rome 1986, pp. 275-290; vd. anche F. Dunand, *Les associations dionysiaques au service du pouvoir lagide (IIIe s. av. J.-C.)*, *ibid.*, pp. 85-103. È notevole poi che un'iscrizione pertinente al culto dionisiaco sia stata trovata proprio nel Serapeion di Tessalonica (A.-F. Jaccottet, *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée di Dionysisme*, Zürich 2003, II, nr. 19, pp. 49-53), il che confermerebbe l'esistenza di legami tra i due ambiti religiosi. Ampia documentazione su Pergamo imperiale è ora consultabile in H. Schwarzer, *Die Stadtgrabung. 4. Das Gebäude mit dem Podiensaal in der Stadtgrabung von Pergamon. Studien zu sakralen Bankettträumen mit Liegepoden in der Antike*, Berlin 2008 (Altertümer von Pergamon, XV, 4), pp. 92-103: Der Thiasos der dionysischen Bukoloi e Id., in «Hephaistos» 24 (2006), pp. 153-167.

Il volume si chiude con le conclusioni di M. Rizzi: i documenti cristiani dell'epoca come l'*Apologia* di Aristide, il *prologo* del *Dialogo con Trifone* di Giustino e le *Lettere* di Ignazio di Antiochia rappresentano un documento prezioso per la discussione. Vengono infatti ricuperate le intenzioni primarie dell'*Apologia* e la sua essenziale visione greca, visione nella quale è preminente l'esigenza di porre una netta distinzione tra Greci e barbari. Pure significativo da parte di Giustino è aver ambientato il *Dialogo* nel 135 d.C., durante un momento decisivo dei rapporti fra Cristiani ed Ebrei in occasione della rivolta. Ignazio si appropria del lessico della retorica contemporanea e della sua iperbolicità (su ciò vd. dello stesso M. Rizzi, *Martirio cristiano e protagonismo civico. Rileggendo Martyrdom & Rome di G. W. Bowersock*, in *Modelli eroici dall'antichità alla cultura europea*, Bergamo 2003, pp. 317-340) e si preoccupa di attribuire a ogni città destinataria delle lettere gli epiteti appropriati e la giusta gloria, mostrando con questo di essere perfettamente inserito nel clima culturale dell'epoca.

Grazie a questo importante volume diventa naturale chiedersi come sia possibile intendere lo sviluppo del Cristianesimo nella prima metà del II secolo d.C. senza far riferimento all'impero strutturato da Traiano e Adriano e alla raffinata cultura del-

l'epoca. Il rapporto fra la nuova religione e il vecchio Impero appare più stretto e produttivo di quanto forse si poteva credere.

M. Rizzi, *Hadrian and the Christians,* pp. 7-20; E. Calandra, *Villa Adriana scenario del potere,* pp. 21-50; M. Galli, *La paideia di Adriano: alcune osservazioni sulla valenza politica del culto eroico,* pp. 51-69; A. Galimberti, *Hadrian, Heleusis, and the Beginning of Christian Apologetic,* pp. 71-83; G. B. Bazzana, *The Bar Kokhba Revolt and Hadrian's Religious Policy,* pp. 85-109; *The Pseudo-Hadrianic Epistle in the Historia Augusta and Hadrian's Religious Policy,* pp. 111-120; L. Capponi, *Serapis, Boukoloi and Christians from Hadrian to Marcus Aurelius,* pp. 121-139; M. Rizzi, *Conclusion: Multiple Identities in Second Century Christianity,* pp. 141-150; *Bibliography,* pp. 150-170; *Index of Ancient Names and Places,* pp. 171-176; *Index of Ancient Texts,* pp. 177-183; *The Authors,* pp. 185-186.

Domitilla Campanile

Michela Andreatta (a cura di), *Gersonide. Commento al* Cantico dei Cantici *nella traduzione ebraico-latina di Flavio Mitridate. Edizione e commento del ms. Vat. Lat. 4273 (cc. 5r-54r)*, Firenze, Olschki 2009, pp. I-XIII, 1-206.

Il siciliano Guglielmo Raimondo Moncada, o Flavio Mitridate, fu un'interessante figura di umanista del XV secolo esperto in lingue orientali. Convertito dall'ebraismo al cristianesimo, ebbe contatti con la corte di papa Sisto IV, fu al servizio del duca Federico da Montefeltro e insegnò in università tedesche. Attorno al 1485 iniziò ad avere rapporti con Pico della Mirandola per il quale tradusse in latino numerose opere cabbalistiche ed è proprio questa fervida attività che ha sollecitato l'interesse di vari studiosi in tempi recenti.

Michela Andreatta ha studiato la traduzione, fatta da Mitridate, del commento di Levi ben Geršom, o Gersonide, al *Cantico dei Cantici*. Di tale traduzione la Andreatta propone la trascrizione secondo il testimonio unico, il manoscritto Vat. Lat. 4273 (cc. 5*r*-54*r*). Gersonide (Provenza, 1288-1344), importante divulgatore del pensiero aristotelico secondo l'interpretazione averroista, fu autore di commenti biblici annoverati tra quelli "classici". La prima parte dell'opera dell'Andreatta si articola in tre capitoli: "Pico ebraista e la fortuna di Gersonide", "Pico e il *Commento al Cantico* di Gersonide", "Mitridate traduttore di Gersonide".

L'Autrice, basandosi sugli studi di Ch. Wirszubski, sottolinea come Pico fosse giunto a un'interpretazione "cristianizzante" della mistica ebraica non solo sulla base dei presupposti coi quali l'umanista si era accostato a tali studi, ma anche a seguito dei contenuti delle traduzioni latine dei testi, che giungevano già interpolate e manipolate in maniera da favorire un'interpretazione in senso cristiano. Applicando questa prospettiva al metodo esegetico di Gersonide, che tentava di "derivare dal testo sacro un completo e coerente sistema cosmologico e metafisico" (p. 22), ne risultava di conseguenza che tale sistema giungeva a conformarsi alla visuale cristiana. Tuttavia, v'è da chiedersi come si possa registrare tra i testi mistici il commento gersonideo al *Cantico*: la stessa Autrice fornisce la risposta, affermando che "proprio l'evidente assenza nel libro di insegnamenti morali o religiosi – si tratti di narrazioni storiche, profezie o sentenze – così come di alcun riferimento a Dio o a Israele, sono riprova del carattere elitario ed esoterico del testo" (*ib.*). Gersonide, fedele alle direttive aristoteliche, intendeva affrontare un testo ch'egli riteneva avere come argomento la felicità umana, fine ultimo della filosofia. Per tutti questi motivi il commentatore impiegò per il *Cantico* un metodo esegetico tale da privilegiare la ricerca filosofica: la stessa strutturazione del *Cantico* proposta da Gersonide segue un ordine di tipo filosofico che si conclude con la illustrazione degli studi di matematica, fisica e metafisica: logicamente, l'articolazione del commento segue la medesima struttura.

In merito al momento della committenza di Pico, sembra che si debba porre come *terminus ante quem* il 1485-1486, periodo nel quale questi stava lavorando al *Commento sopra una Canzona de amore* – con riferimento a una canzone di Girolamo Benivieni – dall'evidente comunanza di argomento con il *Cantico*, argomento che

peraltro Gersonide affronta nel suo commento illustrando le immagini poetiche attraverso le allegorie in esse contenute.

Per quanto riguarda invece il metodo traduttorio di Mitridate, la Andreatta mette in luce come la resa latina volesse essere strettamente fedele all'originale – e a questo scopo abbondano i calchi lessicali e i semitismi –, ma d'altro lato si assiste più volte al fenomeno della cosiddetta "doppia traduzione", con la quale si esponevano le diverse possibilità di traduzione dell'ebraico. Il manoscritto, inoltre, rivela dubbi e ripensamenti da parte di Mitridate, che tuttavia non è immune da abbagli traduttori; è però assai notevole la capacità di Mitridate di identificare i riferimenti alla letteratura filosofica.

L'autrice correda la prima parte del suo lavoro di un glossario ebraico-latino dei termini e locuzioni filosofici più significativi del commento di Gersonide, nonché alcuni esempi delle glosse interpretative e delle interpolazioni cabalistiche introdotte da Mitridate, terminando con una esposizione del metodo traduttorio impiegato dallo stesso per il testo del *Cantico* (l'esposizione è conclusa con una sinossi tra la versione di Mitridate e quella della *Vulgata*).

La seconda parte del libro è dedicata all'edizione del testo latino. Il testo del manoscritto in esame sarebbe stato copiato non dallo stesso Mitridate, ma da un amanuense che lavorò sotto dettatura: ciò è sostenuto sulla base di un esame delle grafie di autografi del Nostro.

Nell'edizione del testo le interpolazioni di Mitridate sono evidenziate in grassetto per una più diretta identificazione. Gli apparati sono tre: il primo riguarda gli interventi di edizione; il secondo gli interventi del traduttore – ovvero amanuense –, nonché di Pico; il terzo le fonti e i risultati del confronto fra il testo latino e l'originale ebraico.

L'Autrice fornisce con quest'opera un contributo di rilievo nell'ambito degli studi sulle traduzioni latine di testi ebraici in epoca rinascimentale.

Alessandro Catastini

Marie-Christine Villanueva Puig, *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiase féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*, «Collection d'études anciennes, série grecque» 137, Paris, Les Belles Lettres, 2009, pp. 292.

Questo studio ampio e dettagliato sull'iconografia della menade in età arcaica è il frutto dell'analisi di oltre 3500 vasi, quelli che nel periodo esaminato, che va dal 560 al 480 a. C., presentano un soggetto dionisiaco, e hanno tra i suoi personaggi le donne seguaci del dio. L'A. descrive un gran numero di scene, per la maggior parte di provenienza attica e dipinte a figure nere, traccia le linee generali dell'evoluzione della figura della menade lungo tutto il corso dell'età arcaica, e si sofferma sui diversi schemi iconografici, che costituiscono interessanti variazioni del soggetto, dedicando maggior spazio ad alcuni in cui l'interpretazione è più discussa.

La trattazione esamina anche le fonti scritte sull'argomento, che comprendono sia le *Baccanti* di Euripide, l'opera cronologicamente più vicina alle ultime icone esaminate (benché scritta a distanza di un secolo), sia le testimonianze letterarie ed epigrafiche sulle associazioni dionisiache. La loro analisi è finalizzata ad integrare, e ad inserire in un quadro più ampio, i dati ricavati dalle immagini.

Per entrambe le tipologie di fonti si pone il problema del rapporto fra la dimensione mitica e quella della realtà storica del menadismo (questione discussa, com'è noto, a partire dagli studi del Rapp); nella lunga introduzione (pp. 21-37) l'A. esprime, a mo' di premessa, le sue posizioni a riguardo (p. 28): per i tiasi storicamente attestati, accoglie le proposte di Bremmer e Versnel e ritiene che durante i loro riti non siano mancati dei fenomeni estatici, anche senza i prodigi descritti nel dramma euripideo. Similmente, per quanto riguarda le immagini, l'A., partendo dalla distinzione di Schöne fra rappresentazioni mitologiche, come quelle del ritorno di Efesto, e altre più propriamente cultuali, come le scene di processioni o libagioni, osserva come la maggior parte delle immagini da lei esaminate resti in una categoria intermedia.

I primi due capitoli sono dunque dedicati alle testimonianze storiche sui culti dionisiaci di età ellenistica e romana (cap. i: *Les Bacchantes de la réalité*) e al dramma euripideo (cap. ii). Procedendo a ritroso, l'A. tratta poi della pittura a figure rosse del tardo arcaismo (cap. iii), in cui il ritratto della menade 'artistica' è nettamente marcato, rivolgendo particolare attenzione a Makron. A questa prima parte, che delinea, a partire dalle fonti più recenti, i tratti visivi peculiari del personaggio, segue l'analisi delle figure nere, ordinata secondo un criterio cronologico progressivo: il cap. iv è dedicato al primo affiorare del personaggio della menade nella pittura vascolare arcaica fino al pittore di Heidelberg e a Lydos; il v al terzo quarto del vi sec., con uno sguardo particolare al pittore di Amasis, a Exekias e ai cosiddetti 'piccoli maestri'; il vi e il vii, infine, trattano dell'ultima fase dell'arcaismo (rispettivamente 530-510 circa e 510-480 circa), in cui alla tecnica a figure nere si affianca quella a figure rosse.

Queste le caratteristiche del ritratto della menade che emergono dall'esame condotto: la baccante danza, talora con movimenti vivaci della testa e la chioma al ven-

to, con l'accompagnamento dell'aulo o di timpani e crotali, strumenti per eccellenza dionisiaci; indossa una corona d'edera e reca tra le mani degli arbusti o dei rami, sostituiti in un secondo momento dal tirso. È in stretto rapporto con gli animali, indossa una pelle di cerbiatto (*nebris*) o di pantera (*pardalis*), che annoda al petto, ma questi animali sono anche raffigurati vivi accanto alle menadi, insieme con i leoni, e talora fra le loro mani, come nel caso delle lepri; frequente è inoltre la presenza del serpente, mentre nelle fasi finali del periodo esaminato si afferma lo schema iconografico della menade che monta un toro, o un cervo, o un asino (p. 197).

Richiamano il mondo animale anche i satiri, spesso itifallici, che, insieme alle menadi e a Dioniso, formano il tiaso del dio, nel quale essi rappresentano la dimensione erotica. Molto varii gli schemi: se talora le menadi sfuggono all'assalto dei satiri, e nelle scene a figure rosse arrivano ad assalirli, e a combatterli armate di tirso, altre volte il rapporto fra i due personaggi è di gioiosa complicità e l'inseguimento avviene danzando, con la menade di profilo che si allontana volgendo la testa all'indietro, verso l'inseguitore; in altri dipinti, poi, il satiro riesce anche a rapire la sua avversaria.

Alla sfera del vino rimandano sia la funzione di molti dei vasi su cui sono dipinte le scene dionisiache (per lo più coppe o anfore), sia alcuni elementi visivi: il paesaggio è spesso occupato da una vigna, le menadi sono munite di *oinochoai* o altri vasi e attendono, qualche volta assieme ai satiri, al servizio del vino, che attingono dai crateri, a vantaggio di Dioniso. Solo raramente la donna del corteggio dionisiaco beve e partecipa al banchetto: in questo caso è difficile distinguerla dall'etera del *komos*. D'altra parte, anche nelle *Baccanti* euripidee le donne possono far scaturire il vino dal suolo (vv. 706-707), ma non lo bevono (vv. 685-686). Una differenza con il dramma, più volte sottolineata dall'A., è che nel tiaso lì descritto mancano i satiri (menzionati di sfuggita una sola volta), e di conseguenza è assente la dimensione erotica: la sfrenatezza sessuale delle baccanti esiste solo nelle accuse di Penteo.

La menade così tratteggiata è un personaggio fondamentalmente ambiguo, affascinante e nello stesso tempo inquietante; se la musica, la danza e la componente erotica dei tiasi rappresentati sono senza dubbio attraenti per il pubblico maschile dei simposii, fruitori delle immagini esaminate, dall'altra la componente libertina del personaggio e la sua rottura dell'equilibrio sociale fra i sessi, che prevedeva per le donne la clausura, turbano. Ma anche la componente ferina delle baccanti, richiamata nella pittura vascolare dalla presenza di animali, suscita fascino e terrore insieme. Questa duplicità si può cogliere anche nel suo rapporto con gli animali, che è di comunione (si ricordino le baccanti tebane che allattano i cuccioli nelle *Baccanti* euripidee) ma anche di violenza, dal momento che le menadi sono cacciatrici dotate di forza sovrumana, capaci di dilaniare la preda a mani nude (lo *sparagmos*, più volte ricordato da Euripide, compare anche in qualche pittura). A tale aspetto ferino allude, secondo l'A., lo schema, ricordato, della menade che monta animali; a differenza dei satiri, tuttavia, l'inclinazione verso la bestialità non si traduce in una metamorfosi: le menadi restano donne.

Per quanto riguarda lo sviluppo diacronico, l'A. individua una prima fase della storia iconografica della menade attica nelle rappresentazioni, databili tra il 580 e il 560,

del *komos*, processione rituale che ha in comune con il tiaso alcuni tratti, quali il vino, la musica e l'erotismo; nelle coppe dei *komastai*, in particolare in quelle che come personaggio principale hanno un buffo danzatore 'imbottito' (ossia vestito di un indumento che accentua il volume del ventre o delle natiche, pp. 79-84), le donne che partecipano al *komos* potrebbero essere considerate protomenadi, essendo ancor prive degli attributi tipici di queste figure. Dioniso però è assente, salvo forse in alcune immagini.

Il tipo iconografico della menade sarà invece fissato verso la metà del VI sec.: l'A. individua in Lydos (attivo fra il 560 e il 530) il pittore che comincia a definire gli attributi tipici, dalla pelle maculata annodata sulla veste, ai serpenti, agli elementi vegetali (pp. 101-106). Prima di lui, le menadi si distinguono dalle compagne dei *komastai* soltanto per la presenza dei satiri ed eventualmente di Dioniso, e recano spesso un chitone corto. Ciò avviene, ad esempio, nel pittore di Heidelberg (575-540 circa), che per altri aspetti è importante, perché fu il primo a fissare in modo duraturo il tipo iconografico di Dioniso: calmo, barbuto, con la corona d'edera e il corno da vino fra i suoi attributi (pp. 95-97). Contro la tesi di Carpenter, l'A. non esclude che anche su una serie di anfore, dette tirreniche, e a suo giudizio prodotte verso la metà del secolo, comincino a delinearsi alcuni tratti della figura della menade (in particolare su un'anfora del Louvre, dove però le menadi non sono accompagnate da satiri), ma la loro importanza è in secondo piano rispetto a quella di Lydos (pp. 97-101).

Fra gli artisti più notevoli della seconda metà del secolo (pp. 109-122), Exekias (550-530 circa) sostanzialmente trascura il soggetto della menade (abbiamo solo pochi esempi nella sua produzione superstite), ma il pittore di Amasis (550-515 circa) disegna menadi dalla personalità ricca e complessa: vestite di un peplo, talora nude, esse portano, oltre a corone d'edera, rami e pelli di animali, anche vasi da vino come cantari o *oinochoai*; novità del pittore sono, oltre all'elemento vino, anche le cacciatrici, che catturano e dilaniano l'animale a mani nude. L'andatura di tutte le sue menadi è danzante, il loro rapporto con i satiri spesso è gioiosamente intimo. La stessa festosità si ritrova nei tiasi frequenti nella serie di coppe coeve, dette dei 'piccoli maestri' per le loro dimensioni, che obbligano a disegni di tipo miniaturistico (pp. 133-137). Tra queste, l'A. ricorda le opere del pittore dei Centauri (pp. 138-141), che ama affiancare ai centauri i satiri, per lo più impegnati in scene di caccia: le loro rispettive prede sono gli animali e le menadi, non caratterizzate se non dalla corona d'edera.

Durante l'ultimo quarto del VI sec., sulle figure nere (in questo periodo affiancate dalla nuova tecnica a figure rosse) è possibile distinguere due tipi di menadi, quelle che l'A. definisce «folli» (conformemente all'etimologia di *mainas*) e «sagge» (177-179). Se su un'anfora di Napoli attribuita al gruppo di Leagro la danza del tiaso è molto vivace, e le due menadi, i due satiri e lo stesso Dioniso sono contraddistinti da una certa effervescenza, abitualmente in questo periodo le menadi sono più calme, anche quando sono impegnate nella danza. I movimenti nelle processioni dionisiache sono più misurati e gravi. Le menadi 'sagge' si dedicano al servizio del vino e non sempre hanno attributi tipici.

Una differenza con la contemporanea pittura a figure rosse, che l'A. rimarca più volte, consiste nel fatto che nelle scene a figure nere le menadi non combattono con

i satiri, ma spesso ne sono complici, in un'atmosfera gioiosa. Talora è difficile in questo periodo distinguere fra tiaso e *komos* (pp. 180-182), dove l'appartenenza dionisiaca è segnalata, nelle opere del pittore di Acheloo e della sua cerchia, dalla pelle di cerbiatto.

Il personaggio delle menadi 'sagge', nelle quali potremmo riconoscere un segnale della progressiva integrazione del culto dionisiaco nella *polis*, prosegue, a fine VI e durante il V sec., sui vasi detti delle Lenee, nelle menadi impegnate in atti di culto, a servizio della curiosa maschera di Dioniso appesa a una colonna (197-201). Questo schema, comune sulle figure rosse, è probabilmente un realistico ritratto (a parte qualche eventuale elemento mitologico), di una festa dionisiaca celebrata ad Atene, gli *Anthesteria* (o festa dei fiori) o le Lenee: secondo l'A. non ci sono dati concreti per capire in modo sicuro quale. Per il resto, nelle scene dionisiache su figure rosse (pp. 59-78), si affermano alcuni nuovi schemi iconografici, come la morte di Penteo dilaniato dalle menadi (soggetto di Eufronio), Dioniso che rapisce Arianna, o il giovane Dioniso affidato alla cura delle nutrici. Il paesaggio è ora spesso roccioso, fatto che allude alla solitudine dei monti o agli antri.

Oltre allo sviluppo del personaggio della menade in senso stretto, il volume si occupa anche di altri aspetti della pittura di argomento dionisiaco, talora attraverso lunghe digressioni. Così, l'A. non manca di distinguere fra le scene in cui i personaggi sono inseriti in un contesto narrativo, e quelle che invece è possibile intitolare *danza del tiaso* o *servizio del vino*. Fra le prime, prevalenti nelle prime fasi del periodo esaminato, vanno ricordati il ritorno di Efesto sull'Olimpo e le nozze di Peleo e Teti: entrambi questi soggetti, in cui si riconosce Dioniso accompagnato al suo corteggio, sono rappresentati sul vaso François, ove accanto a una compagna del dio è iscritto il nome *Nymphe* (p. 96). Esso è usato come nome comune dall'A. per quei personaggi femminili, per esempio delle scene di *komos*, in cui non è sicuro riconoscere delle menadi (pp. 85-88).

Dalle baccanti va poi distinta la donna raffigurata sola accanto al dio, già a partire dal secondo quarto del VI sec.: nelle scene in cui è presente un tiaso, ella è collocata in disparte o è vestita in modo diverso, con un peplo. In Exekias e nei pittori del gruppo E a lui contemporanei, è una *kourotrophos* con due bambini (secondo l'A. i figli di Dioniso, Staphylos e Oinopion, p. 118). L'A. la interpreta come Arianna, compagna del dio del vino e, secondo una variante del mito, da lui salvata dopo l'abbandono da parte di Teseo (pp. 89-95). In alcuni casi, è preferibile tuttavia riconoscervi la madre Semele, cui la studiosa dedica una lunga digressione (pp. 143-148): con questo nome è indicato il personaggio posto di fronte a Dioniso su una coppa di Napoli, del pittore detto di Kallis (pp. 141-142. 148-150), dal nome iscritto sulla stessa coppa accanto a un personaggio femminile; è un'opera miniaturistica in cui sono ritratti, di profilo e fino al busto, il dio e sua madre su una faccia, il dio e tre donne, probabilmente tre menadi (Kallis, Sime e un'altra il cui nome è cancellato), sull'altra. Per questa immagine l'A. non condivide l'interpretazione che vi ravvisa il ritorno di Semele dagli Inferi, ed esclude che la vite rappresentata richiami il *sekos* tebano della dea descritto da Pausania, a causa dei satiri di più piccole dimensioni dipinti presso di essa.

Una lunga sezione è dedicata a uno schema iconografico, detto del 'mantello condiviso' (pp. 122-132), introdotto dai pittori del gruppo E (terzo quarto del VI sec.): un grande *himation* dietro una coppia di donne collocate faccia a faccia copre le loro teste e ricade sulle loro spalle, unendole. Tale schema si trova talora in scene di carattere erotico, altre volte le donne sotto il mantello sono più di due, fino a nove. Nel caso di un'anfora del British Museum, la presenza di satiri ha fatto pensare a una coppia di menadi e la studiosa condivide nella sostanza questa interpretazione, benché, osserva, le due donne non abbiano gli attributi delle menadi: la condivisione del mantello le sembra un'azione rituale, che come tale potrebbe riguardare diversi ambiti di culto, compreso quello dionisiaco. L'A. scarta invece le interpretazioni alternative per l'anfora londinese: un incontro omoerotico fra le due donne (erotismo suggerito dalla presenza dei satiri); un rito di preparazione al matrimonio (in riferimento, fra l'altro a un passo di Sofocle, *Trach.* 539-540, in cui la sposa e la concubina di Eracle sono poste *sotto un sol mantello*); una scena di gineceo (con discussione della qualità della stoffa); infine, Demetra e Persefone, rappresentate su diverse terrecotte sotto lo stesso velo.

Un'altra ampia digressione è relativa alle coppe 'con occhi' (pp. 151-167), che si diffusero, non solo in Attica, negli anni fra il 530 e il 510, e che spesso hanno rappresentazioni dionisiache, ove non mancano le menadi, al posto del naso non disegnato. Quale la funzione di questi grandi occhi che decorano le pareti esterne della coppa? La studiosa esclude quella apotropaica, tesi che trova poco convincente nel contesto del simposio, e osserva invece come tali coppe, durante l'assunzione del vino, possano fungere da maschera: ciò implica una sovrapposizione dei due dominii di Dioniso, quello del vino e quello del teatro, proprio all'epoca di Tespi. Gli occhi sulle coppe simboleggiano, secondo l'A., la nuova identità, e quindi il nuovo sguardo donato al simposiaste dal dio per mezzo del vino: quello non di un satiro, come alcuni hanno proposto, ma di una pantera, o di altro animale selvatico, frequente nelle scene dionisiache. Grazie a questo dono il fedele percepisce la 'parusia' del dio e del suo corteggio, comprese le menadi.

Verso la fine dell'arcaismo, le scene dionisiache ricorrono spesso su *lekythoi*; l'A. interpreta questo dato collegandolo alla funzione che questo tipo di vaso riveste in ambito funerario, come corredo di tombe; le menadi rappresenterebbero cioè un'idea di felicità e gioia di vivere associata, sia pure in modo vago, alla vita ultraterrena (p. 205).

Corredano il lavoro cinquanta figure (pp. 219-268), che riproducono solo alcune delle numerose immagini esaminate, e alle quali seguono tre indici (pp. 271-283): dei luoghi di conservazione dei reperti studiati, dei pittori e vasai citati, dei nomi e delle cose notevoli. Lo studio nel complesso risulta chiaro e preciso, solo qualche volta un po' ridondante, ma ciò può essere spiegato come una caratteristica della sua forma originale, una tesi di dottorato discussa presso l'Università di Parigi I nel 2000, di cui il presente volume è una versione aggiornata e riveduta. Spesso l'A. assume delle posizioni piuttosto decise, ma non manca mai di presentare le proposte alternative. Solo in un caso le sue conclusioni sembrano poco convincenti, a proposito di una pittura in cui non ci sono menadi: si tratta della celebre coppa di Monaco dipinta da

Exekias, su cui Dioniso è raffigurato solo, su un'imbarcazione circondata da delfini e occupata da una vite. Le somiglianze con il racconto narrato nell'*Inno omerico* VII mi sembrano troppo forti, per non interpretare la figura alla luce di quel documento letterario, ove Dioniso fa comparire una vite sulla nave (vv. 38-40) e trasforma poi in delfini i pirati che l'avevano rapito (vv. 51-53). L'A. invece (p. 117 e n. 23) esclude il confronto con l'inno sia per la diversa descrizione del dio, giovane nel testo, adulto e barbuto in Exekias, sia per il fatto che i delfini non mostrano segni di trasformazione, mentre in altre versioni figurative dell'episodio essi hanno ancora teste umane. Tali argomentazioni spingono la studiosa ad accogliere un'interpretazione molto generica, che associa il vino alla navigazione, ma esse non sono, a mio avviso, sufficienti, poiché potrebbero spiegarsi o come una scelta, da parte del pittore, di una tradizione iconografica alternativa o addirittura, nel caso dei delfini, come un'innovazione.

Alfonso Natale

Rufini Aquileiensis *Homiliarum Basilii Magni interpretatio Latina*, cura et studio Carla Lo Cicero, Corpus Christianorum, Series Latina XX A, Turnhout, Brepols, 2008, pp. LXXIV + 210.

LA pregevole edizione critica di Carla Lo Cicero, pubblicata nella prestigiosa collana del *Corpus Christianorum*, comprende le otto omelie di Basilio Magno tradotte in latino da Rufino di Aquileia. I manoscritti – tra cui uno molto antico, il *Paris. lat.* 10593 (**P**) della fine del VI secolo – si trovano descritti alle pp. XIII-XXX dell'*Introduzione*, subito dopo il prospetto delle edizioni (pp. XI-XIII). Alle pp. XXXI-LI si esaminano gli errori comuni fra i testimoni al fine di delinearne i rapporti di parentela, che tuttavia non sono rappresentati in uno stemma definito «data la diffusa presenza di contaminazioni» (p. LX). Nell'introduzione sono inoltre forniti utili ragguagli sull'ortografia dei manoscritti (pp. LI-LIV), sull'ordine delle omelie all'interno di essi (pp. LIV-LVI), nonché sulla storia della tradizione (pp. LVI-LIX). Infine, la Lo Cicero rende noti i criteri che hanno ispirato l'edizione (pp. LX-LXIV) e fa precedere il testo da un'accurata bibliografia.

La *constitutio textus* presenta vari aspetti di notevole interesse. Cito qui di seguito i casi su cui si è soffermata la mia attenzione: 1,3 (ll. 91-93): *Sed et nauium constructores cum ingentes [et] onerarias contexere uoluerint rates aptas prius superponendis oneribus uelut fundamentum quoddam nauis locant carinas*; l'Editrice accoglie l'espunzione di *et* di Scevola Mariotti sulla base del testo greco di Basilio (μυριοφόρον συμπηγνύντες ὁλκάδα). 1,5 (ll. 273-275): *Nonne uia est uita nostra et alium nunc alium iterum nunc recipiens possessorem, habentque singuli insequentes se inuicem?*; in luogo di *habentque* (congettura dell'Editrice) **PV** hanno *habentes* e **D GLiSa** tramandano *abeuntque*. 2,7 (ll. 370-372): *si attendas tibi, id est si recorderis praecepti, iracundiam quidem uelut equum indomitum et ferocem diuini sermonis ictu <tamquam> uerberibus continuo coercebis*; l'Editrice accoglie l'integrazione *<tamquam>* di Sc. Mariotti indispensabile per la comprensione del testo e supportata dall'originale greco ('Εὰν προσέχῃς σεαυτῷ, καταστελεῖς μὲν τὸν θυμὸν ὥσπερ τινὰ πῶλον ἀπειθῆ καὶ δυσήνιον, τῇ πληγῇ τοῦ λόγου οἱονεὶ μάστιγι καθαπτόμενος). 3,3 (ll. 162-163): *<Vbi> fauentium et acclamantium uulgus est angelorum*; l'integrazione è ancora una volta di Sc. Mariotti (*ubi* sarebbe il primo di una serie anaforica di cinque, che si rinviene subito dopo); *angelorum* è tràdito solo da **P**, il resto della tradizione ha *angeli*. 4,5 (ll. 234-235): *et sicut muscae omisso sano corpore sicubi ulcus est concitae praecipitesque conueniunt*; una parte della tradizione, tra cui **PV**, ha *uulnus*; l'Editrice accoglie *ulcus* sulla base del testo greco (ἕλκος). 5,9 (ll. 475-476): *Residet mens tua in excelsa sede †cedens utriusque partis examen*; la lezione *cedens* si rinviene in maniera concorde in tutta la tradizione; l'Editrice congettura dubitativamente in apparato *tenens* sulla base di *directum et aequum tenebit iudicii ac discretionis examen*, che si rinviene poco prima (ll. 470-471). 5,16 (ll. 809-811): *Alii uero castitatis quam ex iuuentute seruauerant naufragia tamquam procella quadam insurgente nequissimae libidinis incurrerunt*; l'Editrice pone al giusto posto la parola *naufragia*, omessa da **PV** e inserita dopo *insurgente* nel resto della tradizione.

Al testo critico, corredato anche da un apparato biblico e da un apparato di *loci similes*, fanno seguito tre interessanti appendici. Nella prima (pp. 147-149) l'Editrice propone due emendamenti al testo greco di Basilio (*hom.* 6,3 e *hom.* 11,1) sulla base della traduzione latina di Rufino; nella seconda (pp. 151-180) vengono pubblicate per la prima volta in maniera integrale le glosse marginali rinvenibili nel *Paris. lat. 10593* e nel *Vat. Reg. lat. 141*; nella terza (pp. 181-184) si fornisce «un quadro generale di riepilogo dei manoscritti che tramandano (in tutto o in parte) la traduzione di Rufino delle omelie di Basilio». Chiudono l'ottimo volume tre utili indici: dei luoghi biblici, degli autori e dei nomi.

In conclusione, siamo di fronte a un lavoro meritorio, frutto di anni di tenaci ricerche, che grazie all'impiego di un metodo rigoroso rende pienamente fruibile il testo della versione di Rufino delle omelie basiliane, documento interessantissimo sia per la conoscenza delle tecniche di traduzione in età tardoantica che per la storia della lingua latina.

MARIA ROSARIA PETRINGA

LIBRI

Giovanni Salanitro, *Profili di latinisti dell'Ateneo catanese*, Catania, c.u.e.c.m., 2010, pp. 98.

Agili, quasi evanescenti eppur profondi nella semplicità, questi profili dei dieci ordinari che hanno svolto l'insegnamento della Letteratura latina nella Facoltà di Lettere dell'Università di Catania, ordinati secondo il periodo di attività nell'Ateneo, toccano: Remigio Sabbadini, Carlo Pascal, Gaetano Curcio, Ettore Paratore, Enzo V. Marmorale, Luigi Alfonsi, Enrico Turolla, Francesco Giancotti, Emanuele Castorina, Giovanni Salanitro. Sono aggiunti i profili di tre ordinari di materia affine, Quintino Cataudella, Emanuele Rapisarda, Carmelo Curti, chiamati a supplenze temporanee. Sono presenti anche due ordinari dell'Università di Messina, Armando Salvatore e Antonio Mazzarino, incaricati per un solo anno. Ritratti (anche fotografici) completi, divisi in due parti: cenni bio-bibliografici e schizzi che mettono in rilievo due tratti: la fissazione dell'originalità caratterizzante la ricerca, la metodologia e la didattica di ciascuno; l'individuazione del preferito ambito di studi nel quale ognuno ha prodotto opere di valore duraturo. Non mancano approfondimenti critici sulle pubblicazioni di grande rilievo. Va infatti tenuto conto del fatto che, essendo gli autori dei profili, alunni o stretti amici, questi avevano tutte le possibilità di conoscere e rivelare le più profonde tendenze storico-artistico-filologiche dei maestri, lentamente assorbite nel costante contatto.

Il risultato è la dipintura d'un quadro di un secolo di feconda attività, culturalmente centrale nel panorama italiano, anche se nella decentrata Catania. Lungo tutto il Novecento e oltre con Salanitro è tutto un fervore di rinnovamento degli studi e una fitta *traditio lampadis* da professore ad alunno poi professore nella stessa cattedra. E così la continuità diventa approfondita maturazione culturale in loco, poi un balzo nella vasta repubblica delle lettere.

Giampietro Marconi

FABRIZIO SERRA EDITORE
Pisa · Roma

www.libraweb.net

Dizionario delle scienze e delle tecniche di Grecia e Roma

A cura di Paola Radici Colace, Silvio M. Medaglia, Livio Rossetti, Sergio Sconocchia
Diretto da Paola Radici Colace

Volumi I-II (volume I: A-L; volume II: M-Z)

Biblioteca di «Technai», 1
Collana diretta da Carlo Santini

IL *Dizionario delle scienze e delle tecniche di Grecia e Roma* si propone di colmare una lacuna nel campo degli studi dell'antichità, costituita dalla mancanza di un Dizionario organico relativo al mondo classico, che metta insieme gli autori, i testi, le pratiche e i processi produttivi (*Realien*), i saperi antichi che si riconoscono alle radici della cultura europea. L'opera nasce nel fervore di una fase di riscoperta per i saperi che hanno preso forma nell'antichità classica (per poi rivivere in larga misura nella scienza moderna), e, nel renderne conto, non solo ripensa le aree disciplinari più spesso fatte oggetto di studio, ma ne dilata nettamente lo spettro tradizionale. L'opera si propone pertanto di fornire, con criteri di immediata fruibilità e con una prospettiva di sintesi critica, informazioni che ricostruiscano l'importanza centrale che la scienza e la tecnica hanno rivestito nelle società classiche, le loro connessioni con il resto delle discipline, il processo di costruzione dei saperi relativi. Le linee progettuali hanno individuato le seguenti finalità: la messa a fuoco dei concetti più significativi del patrimonio di conoscenze scientifiche e tecniche dell'antichità classica; la definizione dello sviluppo storico dei singoli ambiti disciplinari oggetto di indagine; l'aggiornamento delle conoscenze; la costruzione, attraverso una rete di rimandi, interrelazioni e correlazioni tra le varie discipline, di un quadro dello sviluppo integrato del pensiero scientifico e tecnico; la revisione della letteratura scientifica e tecnica; l'avvio di nuove ricerche su temi finora trascurati; l'individuazione della 'fortuna' dei nuclei concettuali trasmessi alla nascente Europa moderna attraverso la mediazione latina, bizantina ed araba. Per questi motivi il *Dizionario* si pone, al contempo, come collettore di quanto già acquisito e come punto di partenza per nuove indagini: in esso trovano la giusta collocazione i risultati di revisioni critiche e i frutti di ricerche su argomenti e problemi non ancora adeguatamente considerati. L'opera ha inoltre l'intento di ripercorrere il cammino della progressiva affermazione di idee scientifiche e tecnologiche, colte nel loro incrocio con la storia del pensiero antico e della filosofia, e di lumeggiare l'intreccio di motivi culturali con la riflessione scientifica vera e propria ed il trasferimento tecnologico del pensiero scientifico.

2010, cm 17,5 × 24,7, 1356 pp. complessive, con figure in bianco e nero, € 295,00 (brossura), € 445,00 (rilegato), € 295,00 (e-book)

ISBN 978-88-6227-184-4 (brossura)
ISBN 978-88-6227-203-2 (rilegato)
E-ISBN 978-88-6227-334-3

Fabrizio Serra editore

Pisa · Roma

www.libraweb.net

Fabrizio Serra

Regole editoriali, tipografiche & redazionali

Seconda edizione

Prefazione di Martino Mardersteig · Postfazione di Alessandro Olschki

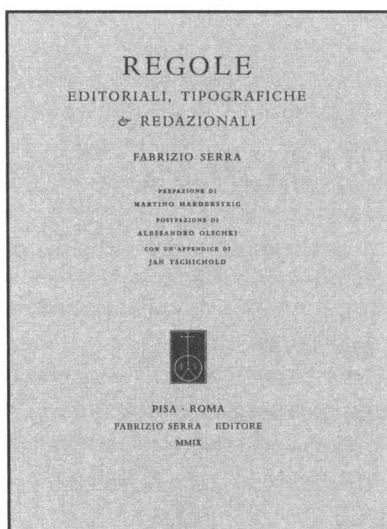
Con un'appendice di Jan Tschichold

Dalla 'Prefazione' di Martino Mardersteig

[...] Oggi abbiamo uno strumento [...], il presente manuale intitolato, giustamente, 'Regole'. Varie sono le ragioni per raccomandare quest'opera agli editori, agli autori, agli appassionati di libri e ai cultori delle cose ben fatte e soprattutto a qualsiasi scuola grafica. La prima è quella di mettere un po' di ordine nei mille criteri che l'autore, il curatore, lo studioso applicano nella compilazione dei loro lavori. Si tratta di semplificare e uniformare alcune norme redazionali a beneficio di tutti i lettori. In secondo luogo, mi sembra che Fabrizio Serra sia riuscito a cogliere gli insegnamenti provenienti da oltre 500 anni di pratica e li abbia inseriti in norme assolutamente valide. Non possiamo pensare che nel nome della proclamata 'libertà' ognuno possa comporre e strutturare un libro come meglio crede, a meno che non si tratti di libro d'artista, ma qui non si discute di questo tema. Certe norme, affermate e consolidatesi nel corso dei secoli (soprattutto sulla leggibilità), devono essere rispettate anche oggi: è assurdo sostenere il contrario. [...] Fabrizio Serra riesce a fondere la tradizione con la tecnologia moderna, la qualità di ieri con i mezzi disponibili oggi. [...]

*

Dalla 'Postfazione' di Alessandro Olschki

[...] Queste succinte considerazioni sono soltanto una minuscola sintesi del grande impegno che Fabrizio Serra ha profuso nelle pagine di questo manuale che ripercorre minuziosamente le tappe che conducono il testo proposto dall'autore al traguardo della nascita del libro; una guida puntualissima dalla quale trarranno beneficio non solo gli scrittori ma anche i tipografi specialmente in questi anni di transizione che, per il rivoluzionario avvento dell'informatica, hanno sconvolto la figura classica del 'proto' e il tradizionale intervento del compositore.

Non credo siano molte le case editrici che curano una propria identità redazionale mettendo a disposizione degli autori delle norme di stile da seguire per ottenere una necessaria uniformità nell'ambito del proprio catalogo. Si tratta di una questione di immagine e anche di professionalità. Non è raro, purtroppo, specialmente nelle pubblicazioni a più mani (atti di convegni, pubblicazioni in onore, etc.) trovare nello stesso volume testi di differente impostazione redazionale: specialmente nelle citazioni bibliografiche delle note ma anche nella suddivisione e nell'impostazione di eventuali paragrafi: la considero una sciatteria editoriale anche se, talvolta, non è facilmente superabile. [...]

2009, cm 17 × 24, 220 pp., € 34,00

ISBN: 978-88-6227-144-8

ISSN 0035-6085
ISSN ELETTRONICO 1724-062X

IN QUESTO NUMERO:

Saggi: UMBERTO BULTRIGHINI, *Quando un'associazione parla. Suda Δ 1423 e Teopompo*; GIANFRANCO MOSCONI, *L'Odeion di Pericle, emblema di tirannide e medismo (Cratino, fr. 73 K.-A.)*; MARIA TERESA CORRADI, *Lo scudo in Grecia e a Roma:* il sema *e la sua rappresentazione*; ILARIA BULTRIGHINI, Dorykleion, Dorykleioi *e* Dorieis; ALFONSO NATALE, *Su alcune testimonianze di dattilo soluto*; PAOLO SCHIMMENTI, *Danza e canto nel mimo romano*; SERGIO SCIACCA, *Latino-Punica: un dossier da analizzare*; ANTONELLA MARIA RITA TEDESCHI, *La* Verstechnik *dell'anonimo autore dell'*Ecbasis captivi. **Note:** GIAMPIETRO MARCONI, *Sintesi del passato e guida del futuro.* **Recensioni:** VINCENZO DI BENEDETTO, *Omero*: *Odissea* (Giampietro Marconi); MARCO RIZZI, *Hadrian and the Christians* (Domitilla Campanile); Michele Andreatta (a cura di), *Gersonide. Commento al* Cantico dei Cantici *nella traduzione ebraico-latina di Flavio Mitriade* (Alessandro Catastini); Marie-Christine Villanueva Puig, *Ménades* (Alfonso Natale); CARLA LO CICERO, Rufini Aquileiensis Homiliarum Basilii Magni interpretatio Latina (Maria Rosaria Petringa). **Libri:** GIOVANNI SALANITRO, *Profili di latinisti dell'Ateneo catanese* (Giampietro Marconi).